

29
Ergänzungen und Berichtigungen

der

hergebrachten Shakespeare-Biographie

von

E. Hermann.

Erlangen,

Verlag von A. Deichert.

1884.

⌒ **Ergänzungen und Berichtigungen**
der
hergebrachten Shakespeare-Biographie

von
E. Hermann.

Erlangen,
V e r l a g v o n A. D e i c h e r t.
1884.



Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Vorrede.

Vorliegendes Werk bringt eine Arbeit von über sechs Jahren zum Abschluß, welche der Quellenforschung im Interesse der Shakespeare-Biographie gewidmet gewesen ist. Es ist zwar ausgemacht, daß sich das Material noch hätte vervollständigen lassen; ebenso gewiß aber auch, daß die Sache selbst, das eigentliche Endergebniß dadurch kein anderes geworden wäre.

Gern hätte ich grade diese letzte abschließende Darstellung einer Hand überlassen, welche der Sache durch Talent und Ausbildung einen stärkeren, namentlich ästhetisch hervorragenden Beruf entgegenzubringen vermocht, wie die meinige; indeß so bedeutend auch die Anregungen gewesen sind, die ich besonders durch meine letzte Vorarbeit, „Weitere quellenmäßige Beiträge zu Shakespeares literarischen Kämpfen“ (Erlangen 1881, 2 Bde. kl. 8^o) gegeben habe, Mistrauen, Gleichgiltigkeit und unberechtigtes Besserwissen haben sie jeder Wirkung beraubt. So habe ich denn wiederum selbst Hand anlegen müssen, um das ein Mal Begonnene zum wirklichen Ende zu führen.

Es war ursprünglich mein Plan, ja meine Hoffnung, dies abschließende Werk ganz in populärer Darstellung geben zu können, da ich sehr wohl weis, daß es vor allem die breiten quellenmäßigen Untersuchungen meiner Vorarbeiten sind, welche deren Lectüre zum guten Theile so unerquicklich machen; indeß so fest ich auch das Ziel im Auge behalten habe, den Leser für meinen Stoff wirklich zu erwärmen, es mehr als annähernd zu erreichen, war unter den gegebenen Verhältnissen ein Ding der Unmöglichkeit. Und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen.

Zunächst stellte es sich als unumgänglich heraus, zur Beleuchtung des Verhältnisses Christopher Marlowes zu Shakespeare die Romanze Hero und Leander heranzuziehn, sowie zwei höchst untergeordnete dramatische Machwerke, den Willy Beguiled (von George Peele) und das Return from Parnassus (wahrscheinlich von Thom. Lodge), die beide vielerlei Anspielungen auf die persönlichen Verhältnisse unseres William Shakespeare enthalten, für seine Biographie auszunutzen. Dann aber waren gewisse Spezialuntersuchungen, welche sich in dem 1879 von mir publicirten „Shakespeare der Kämpfer“ finden, aus mehreren Gründen diesem Abschlußwerke wiederum einzuverleiben. Das genannte Werk, von dem ich mich heute am liebsten ganz lossagte, ist eine wahre Unglücksgeburt, und konnte von einer schonungslos auf meinen Ruin bedachten Kritik ohne alle Mühe vernichtet werden. Dies Werk enthält aber nichtsdestoweniger Abschnitte, die wirklich von Belang sind für die Shakespeare-Biographie, und die ich daher durch Widerveröffentlichung vor dem Untergange zu retten suchen mußte. Nur freilich bedurften sie formal wie sachlich der Revision, die mir auch jetzt, wo mein Gesichtskreis in mancher Beziehung erweitert, meine Anschauungen wesentlich berichtigt sind, nicht schwer fallen konnte. Leider ist mir dabei aber das Versehen begegnet, (Bd. II, S. 283 f. des vorliegenden Werks) eine polemische Stelle der älteren Arbeit stehn zu lassen, die ich gegenwärtig formal vollkommen verwerfe, und die im Rahmen des vorliegenden Werks ohne Zweck und Gegenstand dasteht.

Um das Lästige der Hemmungen im Fortgange der Darstellung einigermaßen zu vermeiden, was die unabwendbare Folge davon ist, wenn solche Einzeluntersuchungen in sie aufgenommen werden, habe ich die Einrichtung getroffen, sie in einen Sammelband zusammen zu fassen, den ich als Supplementband („Anhänge“) beigefügt habe. Natürlich hat aber vielfach im Hauptbände auf die Ausführungen im Supplementbände verwiesen werden müssen; und bei der Druckcorrectur habe ich wohl gemerkt, daß auch das — namentlich an einzelnen Stellen — viel Belästigendes für den Leser hat. Derselbe wird das jedoch leicht auf ein Minimum einschränken können, wenn er die Ausführungen des betreffenden Anhangs zur Controle der eigentlichen Darstellung erst durchsieht, nachdem er mit letzterer zum Schluß gekommen ist. Uebrigens finden sich im Hauptbände auch noch zwei Specialuntersuchungen

(SS. 55—132: Ueber Shs. italien. Reise, seine Kenntniß des Italienischen, und seine Kenntniß Dantes insbesondere; und SS. 171—188: über die Sonettenfrage). Da ich aber die erstere dem Abschn. I, die andere dem Abschn. II als „Anmerkung“ angehängt habe, so wird der Leser diese beiden Einschiebungen wohl nicht sehr beschwerlich finden. Mehr Unbehagen dürfte ihm aus gewissen Wiederholungen erwachsen. In dieser Beziehung wasche ich indeß meine Hände in Unschuld. Wären die Thatsachen, die ich vortrage allgemein anerkannt, so ließe sich das, was ich zu sagen habe, sehr kurz und ohne alle Wiederholung sagen; nach heutigem Stande der Forschung würde das aber selbst ein Schriftsteller von ungleich mehr Eleganz und Geschmeidigkeit, als sie meinem bescheidenen Theile zu Gebote stehn, unausführbar finden.

Weit wichtiger wie die Frage nach der formalen Seite der Darstellung, an die man bei Werken wie das vorliegende allerdings starke Ansprüche zu machen hat, die aber doch bei rein wissenschaftlichen Schriften, alles in allem genommen, keinen Selbstzweck, sondern nur Hilfszweck hat; weit wichtiger, als die bloße Darstellungsform, sage ich, bleibt unter allen Umständen die Dauerhaftigkeit und Zuverlässigkeit des Inhalts. Und — Gott Lob! — ich darf mit gutem Gewissen aussprechen, daß ich in diesem entscheidenden Punkte vollkommen gewappnet bin. Es ist mir allerdings ähnlich gegangen wie Herrn v. Schliemann. Die Herren, die sich allein die Fachmäßigkeit vindiciren, haben nichts von mir wissen wollen; ja der Berufsmäßige par exc. hat sogar versucht, vom hohen Piedestal der Redaction des deutschen Shakespeare-Jahrbuchs herab gegen mich die Posaune von Jericho zu spielen, und zu dem Ende mit Stentorstimme allen vier Winden zugeschrien, ich sei entweder toll oder „mad“. Aber ich weiche zur Seite; und je lauter dies Geschrei ist, desto vernehmlicher wird Echo ihrem Hyacinth antworten.

Schnurrig genug ist es, daß ich die Ansicht von der ästhetischen Mustergiltigkeit des Sommernachtstraums und seiner daraus zugleich entspringenden scharf polemischen Tendenz, bereits zu einer Zeit ausgesprochen habe, wo ich weder im Stande war, das geschichtliche Motiv jener Tendenz aufzudecken, noch auch die einzelnen Personen zu bezeichnen, die ihr Zielpunkt seien. Unter solchen Umständen hat meine Beweisführung Anfangs die Gestalt wesentlich abstracter Construction annehmen müssen, die aus dieser Phantasieschöpfung par

exc. eine Allegorie machte. Das konnte natürlich nicht ansprechen, und mußte instinktiv selbst da zurückstoßen, wo man sonst wohl eigentlich auch nicht eben klar über jene Dichtung dachte. Nachträglich hat sich nun aber der quellenmäßige Beweis dafür gefunden, daß Shakespeare in starke literarische Fehden verwickelt gewesen ist, und damit nimmt jene erste Idee, welche den Ausgangspunkt meiner gesamten Shakespeareforschung gebildet hat, ein wesentlich anderes Gepräge an. Es zeigt sich jetzt, wie der Lebenswirrwarr selbst den Dichter veranlaßt hat, darzustellen, wie er ihn „zurücketräumt“, und wie ganz anders, wie gradezu entgegengesetzt dieser Zurückträumungsproces vor sich gegangen ist bei den Leuten, die es sich zum Gewerbe gemacht hatten, ihm Hemmnisse und sogar ernste Gefahren zu bereiten.

Der Fehler meiner ersten Darstellung war also lediglich ein ästhetischer aber durchaus kein historischer; der starke ästhetische Fehler, der ästhetische Unsinn, sage ich gradezu, zu dem ich anfänglich gekommen war, warf aber ganz naturgemäß den Schatten seiner eigenen Lächerlichkeit auf die historische Seite meiner Darstellung; denn ich besaß kein Mittel, diese sachlich genügend aufzuklären und ansprechend zu begründen. Das, wie gesagt, hat sich durch meine späteren Quellenforschungen vollständig geändert. Oder soll etwa gar behauptet werden, die Ergebnisse zu denen ich gekommen, seien lediglich erzielt durch verrenkende Interpretation? Fast scheint es so, da die Shakespeareforschung nicht bloß an meinem Shakespeare der Kämpfer schweigend vorübergegangen ist, den seine eigene chaotische Unordnung zur Unwirksamkeit verdammt, sondern auch an den Weiteren Beiträgen, denen wenigstens dieser Fehler nicht anhaftet. Nun denn, so will ich von meinem heutigen Standpunkte aus noch ein Par Bemerkungen über diesen Punkt machen, die, wie ich hoffe, nach verschiedenen erheblichen Richtungen hin Licht verbreiten werden.

Zunächst nur ein Wort über die Hauptmaxime meiner Interpretations- und (wo nöthig) Emendationsart. Ich halte mich dabei niemals ausschließlich an die einzelne Stelle, um deren Aufhellung oder Verbesserung es sich handelt, sondern habe stets das Ganze des Dichterwerks, die entscheidende Richtung, die es eingeschlagen hat im Auge. Meine Interpretationsergebnisse sind daher auch in keinem einzigen Falle so gewonnen, daß ich in eine einzelne Stelle eine zufällige polemische Tendenz hineingedeutet habe,

sondern es handelt sich jedes Mal um einen herrschenden Grundzug, um die Gesamtrichtung der Dichtung. Ich verweise in dieser Beziehung namentlich auf meine Besprechung des Midas von John Lilly und des Pierce Pennyless von Nash im I. Bande der Weit. Beiträge, sowie auf die Besprechungen der marlowe-chapmanschen Romanze Hero und Leander, des Ganymedes-Vorspiels zur marlowe-nashschen Didotragödie, des Willy Beguiled und des Return from Parnassus, sämtlich in den Anhängen zu vorliegendem Werke. Ich bin mir sehr wohl bewusst, daß die Aufhellungen der einzelnen Stellen, so weit eben nur diese in Betracht kommen, oft genug verfehlt sind; ich bin dabei häufig gewiß zu kleinlich gewesen, und habe des Guten dort nicht selten zu viel gethan. Das aber ist für das Ergebniß, daß jene Dichtungen unter der Herrschaft einer ausgeprägten antishakespeareschen Revanche-Tendenz stehn, absolut gleichgiltig; und eben dies Ergebniß, das sich sachwidrig unmöglich im Wege der Interpretationskunst herstellen läßt, ist die unbedingt entscheidende Hauptsache, die es mir möglich macht, einer ganzen Welt von posaunenzüngigen Schreiern gegenüber, ruhig auf meine Documenteweisend, zu sagen: Toll ist nicht, wer aus solchen Urkunden die Schlüsse zieht, die ich daraus gezogen, sondern derjenige, der in seiner Verblendung wähnt, dergleichen Dinge, ein Mal ans Sonnenlicht gezogen, ließen sich durch Machtspruch niederschreien, oder durch Vornehmheit tod schweigen.

Es wird nicht überflüssig sein, dieser Bemerkung noch eine andere hinzuzufügen, die es zugleich erklärt, weshalb die vorstehend bezeichneten Dichtungen einen so vollkommen sicheren Schluß gestatten, wie ich eben behauptet habe.

Ein profunder Kopf hat es nicht für lächerlich gehalten, meine Untersuchungen in den Weiteren Beiträgen in Ermangelung anderer Gründe dadurch herabzusezen, daß er die Quellen, welche ich durchforscht habe, „alte Scharteken“ nennt. Ja, grade die That-
sache, daß es sich hier um „Scharteken“ handelt, ist das außerordentlich Werthvolle. Hätte ich mich allein an Shakespeares Werke halten müssen, die ganze Forschung wäre aussichtslos gewesen; denn in ihnen ist die Dissonanz empirischer Leidenschaft in die Harmonie des höheren Daseins und Seelenfriedens aufgelöst; aber diese Schartekenkrämer, die John Lilly, Thom. Nash, George Peele, Thom. Lodge und wie sie alle heißen, selbst Christopher Marlowe da, wo er sich — wie in Hero und Leander oder in der

Didotragödie — zum Schartekenkrämer herabwürdigt, sie schreiben nicht lächelnd auf die empirische Leidenschaft zurückblickend, sondern mitten in ihrer Gluthize; sie tragen daher auch die Farben mit so unersättlicher Maßlosigkeit im Dienste ihrer Leidenschaft auf, daß deren entscheidende Wirksamkeit nur Stockblindheit unbemerkt laßen kann. Hat man aber erst die Directiven dieser Leute in der Hand, so wird man auch die weit zarteren Andeutungen Shakespeares verstehen; es entsteht dann ein gewisser Zusammenhang zwischen dessen Lebensäußerungen mit den ungeschlachten Insulten seiner Neider, wie sich auch ein weit gröberer Zusammenhang unter den letzteren ergibt. Auf diesem Wege gelangen wir dann nachträglich auch dazu, gewisse eigene Dichtungen Shakespeares für seine Lebensgeschichte mit ausbeuten zu können; eine Möglichkeit, die auch im vorliegenden Werke ausgenutzt ist.

Doch halt, der gelehrte Mann, dessen ich soeben schon gedacht habe, steckt uns hier ein Licht auf, das ganz anders leuchtet. In meinem Shakespeare der Kämpfer hatte ich gezeigt, daß der Sommernachtstraum in Nashs Summer's last Will and Testament, der Tempest aber in Ben Jonsons Volpone der Gegenstand systematisch tückischen Angriffs geworden, und daraus gefolgert, die erstere Komödie müsse eine polemische Tendenz gegen Nash, die letztere gegen Ben Jonson gehabt haben. Unser Weiser, ganz aus seiner Rolle fallend, verschnappt sich, und giebt den Obersatz zu, anstatt, wie sonst durchgehends, tapsig rundweg alles abzuleugnen, was ich behaupte; aber er corrigirt sich, indem er meint, für die polemische Beziehung der beiden Komödien Shakespeares folge daraus gar nichts, sondern nur, daß Nash und Jonson Shakespeare hätten „ärgern“ wollen. Unser Gewährsmann kennt offenbar eine ungezogene Gattung ausgewachsener Kinder, die ein Vergnügen daran finden, andere ohne alle Veranlassung zu „ärgern“; recht hübsch wäre es aber doch von ihm gewesen, wenn seine Menschenkenntniß uns auch über die Frage erleuchtet hätte, weshalb die beiden in Rede stehenden englischen Species dieser KinderGattung ihre Malice so ganz und gar methodisch auf die genannten beiden Komödien concentriren? Das läßt denn doch wohl erkennen, daß Nashs und Jonsons Stück keineswegs bloß die Erzeugnisse jenes Dummenjungen-Muthwillens sind, der nach der Vorstellung unseres Gewährsmanns ein so unwiderstehlicher Trieb ist; und

ich bin der Meinung, daß eine so schläfrige Einrede wie diese mir überhaupt nur so lange entgegengesetzt werden konnte, als man es mit Summer's 1. W. und dem Volpone allein zu thun hatte; aber später hat es sich gezeigt, und in den Anhängen zu diesem Werke zeige ich es noch weiter, daß der Sommernachtstraum auch sonst Gegenstand des Angriffs geworden ist, und zwar solcher Angriffe, die eine gradezu fanatische Wuth über das Stück verrathen, und dagegen Rache schnauben, als sei dem Gegenangreifer und seiner Sippe durch die Komödie das schwerste Unrecht angethan. Ich verweise in dieser Beziehung namentlich auf Peeles Willy Beguiled, grade dem allerelendesten Machwerke, das ich zur Besprechung habe heranziehn müssen. Unter solchen Umständen wird es doch wohl gestattet sein, jenen Schluß zu ziehn, und folgeweis auch Shakespeares eigne Werke unter Umständen zu seiner Biographie auszubeuten.

Die vorstehenden Auseinandersezungen lassen erkennen, daß es ein massenhafter Stoff ist, auf den ich mich stütze, und daß eben die Massenhaftigkeit durch ihre Zusammenstimmung allein schon eine sichere Gewähr für die Haltbarkeit meiner biographischen Ergebnisse bietet. Ich hoffe aber ferner dem Leser durch meine Auseinandersezung die Ueberzeugung beigebracht zu haben, daß ich nach streng kritischer Methode gearbeitet habe, und von jeder Voreingenommenheit, von jeder nicht bloß bewusten sondern auch unabsichtlichen Tendenz ganz frei bin. Die letztere Thatsache hat sich auch früher schon mehrfach in wahrhaft eclatanter Weise gezeigt. Derselbe gelehrte Mann, der die pffiffige Erklärung für die Polemik Nashs gegen den Sommernachtstraum und Ben Jonsons gegen den Tempest zur Hand hat, hat es sich angelegen sein lassen, so viel nur immer möglich zu constatiren, daß ich so häufig und schnell frühere Behauptungen und Ansichten verworfen und durch neue ersetzt habe. Es ist das sehr erklärlich gewesen; ich bin von sehr unvollständiger Information allmählig und mühsam zu immer vollständigerer vorgeschritten, und mußte demgemäß im Fortgange der Untersuchung manches mit ganz anderen Augen ansehen, wie ich es anfänglich angesehen hatte. Der große Kritiker deckt dagegen diese Thatsache mit Behagen als deutliches Symptom meiner Unzuverlässigkeit auf. Das ist beeinträchtigende Kleinlichkeit. Es zeigt sich in diesem Variiren nur, daß ich in meinen Gedanken sehr lebhaft mit meiner Sache beschäftigt

gewesen bin, sie auf jeder neuen Stufe, die ich erreicht hatte, von neuem frank und frei vollständig überdacht habe. So ist es z. B. gekommen, daß der Leser jezt in den Anhängen gewisse Partien aus der ersten Scene des II. Akts des Sommernachts- traums, die unwidersprechlich allegorischer Natur sind, ganz anders, weit mehr historisch concret, gedeutet findet, als ich sie ursprünglich gedeutet hatte; so ferner — um den Hauptpunkt hervorzu- heben — daß ich jezt in der Entwicklungsgeschichte Shakespeares dem Wintermärchen genau die bedeutende Stelle vindicire, die ich anfänglich für den Sommernachtstraum habe in Beschlag nehmen wollen.

Die Methode meiner Untersuchung hat mich gezwungen, theil- weis auf das Gebiet der Aesthetik überzugreifen; unleugbar schließt meine Untersuchung eine bestimmte ästhetische Auffassung nament- lich des Sommernachtstraums, und des demselben sehr nahe ver- wandten Tempest ein; dasselbe gilt auch vom Hamlet, und an- näherungsweise von den beiden Romanzen Venus und Adonis und Lucretia. Angesichts des ersten verunglückten Debuts, das ich ge- geben, ich meine meiner ersten Erklärung des Sommernachtstraums, brauche ich nun allerdings niemandem mehr zu sagen, daß ich kein Aesthetiker bin; wohl aber muß ich mich darüber rechtfer- tigen, daß mich diese Selbsterkenntniß nicht abgehalten hat, meine ästhetische Auffassung der genannten Dichtungen dennoch als stich- haltig und maßgebend zu behandeln. Das beruht einzig und allein auf der Erwägung, daß meine Ergebnisse betreffs der Bedeutung des Sommernachtstraums, Tempest usw. von der eigentlich ästhetischen Kritik vollkommen unabhängig sind. Ich weis sehr wohl, daß ganz abstract theoretisch betrachtet, jedes echte Kunstwerk ein in sich abgeschlossenes Harmonium ist. Ich weis aber ebenso gut, daß der Mensch bewusst und unbewust unter den Antrieben seines empi- rischen Daseins steht, d. h. seines Individuallebens, sowie des Ge- samtlebens jenes Zeitkörpers, dem er als Atom angehört; und ich weis insbesondere, daß diese Reciprocität, die sich so deutlich schon an Homer, so unwidersprechlich auch an unseren Lessing, Göthe und Schiller (Die Räuber, Don Carlos, Wallenstein, Tell usw.) beobachten läßt, keinen in stärkerem Maße beherrscht hat, wie Shakespeare. Daraus aber folgt — wenigstens für meinen eigen- sinnigen Kopf — unmittelbar, daß das wirklich durchaus lebens- volle Verständniß Shakespeares und seiner einzelnen Werke durch-

aus durch die Erkenntniß ihrer historischen Motive bedingt ist. Es wird z. B. niemandem gelingen, dem Dichter in alle seinen Wendungen durch den Coriolanus, den Macbeth, die Komödie Maß für Maß, sowie überhaupt alle jene Dramen der letzten Periode, mit Ausnahme des Tempest, zu folgen, der nicht ihren Zusammenhang mit den Parlamentsstreitigkeiten, dem Herannahen der puritanisch-levellistischen Revolution usw. unter Jacob I erkannt hat. Wenn mir also die Aesthetik hier Einreden erheben wollte, so würde ich sie darauf verweisen, daß ich es nur mit den Consequenzen aus historischen Prämissen bei der Bildung meiner ästhetischen Anschauungen zu thun habe; und daß ich ihr darin kein Einspruchsrecht einräumen kann, so gewiß ich mich auch sonst ihr unterwerfe. Kommt mir aber gar die bekannte ästhetische Afterweisheit des Zweithänders, und will mich damit lächerlich machen, daß meine Auffassung den Sommernachtstraum mit seinen vielen Anspielungen zu einem „Ragout aus andrer Schmaus“ mache, so habe ich für sie noch ein ganz besonderes Abführungsmittelchen zur Hand. Base, sage ich ihr, das verstehst du nicht! Sieh, Shakespeare war nicht wie unser Lessing zugleich Bibliothekar, wie unser Göthe geheimer Rath oder unser Schiller Universitätsprofessor, sondern er war grade wie Homer Dichter schlechthin. Sein ganzes Leben ging daher auch in der Dichtkunst allein auf; dieser wollte er ihr goldnes Kleid weben; ihr war sein Ohr und Auge ringsum geweiht; und wo er ihr misdient, wohl gar sie mishandelt sah, das behielt sein treues Gedächtniß so scharf, daß wenn er wider in ihren Dienst trat, er den Verräther strafte, und ihm dabei seinen Sündenzetteln vorhielt. Shakespeare, du gute Frau Base, war Kind, wenn er dichtete, sein Strafverfahren daher auch kein recensirendes Zurechtweisen, wie du es etwa lieben würdest, sondern Tändelei und Neckerei, die stets sicher den Nagel auf den Kopf traf, aber sich auch das Vergnügen machte, den Nagel zu zeigen ehe sie zuschlug, und manchmal auch nachher; wobei sich dann zeigte, daß sein Kopf so schön breit geschlagen war, so breit, wie du, selbst wenn du mit deiner besten Sonntagsbrille bewaffnet bist, in deinem Leben keinen geschlagen hast, noch auch je schlagen wirst. Also, herzallerliebstes Bäschen, laß das unverdaute „Ragout“ nur nicht wider sauer in deinem Magen aufsteigen.

Die Anhänge zu vorliegendem Werke waren fast schon im Drucke vollendet, als das folgende seltsame Buch erschien:

„Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz“, von Dr. Jos. Kohler (Würzburg 1884, 8^o). Dies sonderbare Presserzeugniß soll zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, das heißt: „einen Beitrag zur Universalgeschichte des Rechts geben“, und zugleich „das Verständniß ästhetischer Probleme überhaupt fördern“. Ich habe ihm keine Edelsteine zu entnehmen vermocht, sondern stimme der Hauptsache nach in seiner Würdigung mit Felix Dalm (Centralblatt der Rechtswissenschaft, Bd. III, Stuttgart 1884, 8^o, SS. 351—54) überein, obwohl ich der Meinung bin, das Interesse beider von Kohler zusammengekoppelter Wissenschaften verlangt einen entschiedneren Protest gegen solche Zwitterbildungen, als ihn Dahn erhoben hat. Im Uebrigen will ich nur einer äußerst langen, mit weit ausgedehntem juristischen Quellen- und Literaturapparat ausgestatteten Ausführung über den Kaufmann von Venedig eine ganz kurze Bemerkung entgegensetzen. Kohler sucht nachzuweisen, daß Shakespeare rechtsgeschichtlich vollkommen correct gehandelt habe, als er den Shylock sich den bekannten „Schein“ von Antonio ausstellen ließ; er prätendirt aber auch zugleich, daß den Dichter dabei wirklich rechtsgeschichtliche Gesichtspunkte geleitet hätten. Die moralischen Anschauungen der Zeit, worin der Kaufmann von Venedig spielt, so deducirt Kohler, erkennen die Rechtsgiltigkeit eines solchen Scheines nicht mehr an; ihr Standpunkt wird vielmehr durch Porzias erhabene Rede von der Gnade gekennzeichnet; und so sieht sich der Richter, welcher von dieser Anschauung geleitet wird, gezwungen, den verderblichen Schein unschädlich zu machen durch juristische Erwägungen, welche eigentlich mit der Annahme, daß der Schein rechtsgiltig ist, unvereinbar sind. So siegt also, meint endlich Kohler, im Kaufmann v. V. die aufgeklärtere Moral über die rechtliche Härte einer älteren Zeit; und so sind auch in der Geschichte in zahlreichen Fällen die rechtlichen Härten älterer Geseze — in der deutschen gemeinrechtlichen Strafgerichtspraxis z. B. die Härten der Carolina — beseitigt; und diesen Entwicklungsgang hat Shakespeare bei seiner Darstellung vor Augen gehabt und nachgezeichnet. Daß Dantes Dichtkunst sich sehr häufig wissenschaftliche Vorwürfe wählt, ist mir allerdings bekannt; bei Shakespeare ist mir dies Verfahren jedoch gänzlich neu; und was speciel unseren Fall betrifft, so läßt es sich positiv nachweisen, daß Kohler irrt. Shakespeare denkt gar nicht daran, in Shylock mit seinem Schein und Porzia mit ihrer Gnadenrede

zwei verschiedene geschichtliche Stufen menschheitlicher Entwicklung in Gegensatz zu stellen; Porzia spricht vielmehr den Canon aus, den auch Shylock anerkennen sollte, und nur deshalb nicht anerkennt, weil er ein Bösewicht ist, der sich durch sein schlechtes Herz hinreißen läßt, das Unglück auszubeuten — daher eben „Shylock“ — und zwar mit Hilfe streng formalistischer Kniffe auszubeuten. Ich habe namentlich in den Anhängen zu diesem Werke den polemischen Charakter der Figur des Shylock nachzuweisen gesucht; und meine desfallsigen Darlegungen setzen uns in den Stand, recht gut zu erkennen, daß Shakespeares Muse hier durch wesentlich andere Realitäten bewegt wird, wie durch ein abstractes Gesez der Rechtsentwicklung. Als Shylock standen ihm seine akademischen Widersacher gegenüber, die den Wilddiebstahl, der ihn von Stratford vertrieben hatte, und ein Plagiat, das er gegen Rob. Greene verübt haben sollte, mit genau derselben formalistischen Starrheit zu seinem Sturze auszubeuten suchten, wie Shylock Antonios Schein. Wäre Shakespeares Muse anstatt durch diese autopathologische Erfahrung zu edler Begeisterung gehoben zu sein, von jener kalten Reflexion getrieben, die Kohler in seinem Werke findet, die herzergreifende Rede Porzias von der Gnade würde nicht entstanden sein.

Schließlich will ich nur noch zu S. 105, N. 2, darauf aufmerksam machen, daß die Richtigkeit meiner dortigen Interpretation auch bestätigt wird durch *The archaeological Album, or Museum of national antiquities*. Edited by Thom. Wright, illustrated by F. W. Fairholt. London (o. J.) 4^o, S. 119 f. Dort findet sich auch die schöne Abbildung einer Patina.

Indem ich hiermit meine Hand von dem Werke zurückziehe, spreche ich nur noch den Wunsch aus, es möge sich an ihm das Wort eines Mannes bewähren, dessen gediegenen Ernst mich mehrjähriger Geschäftsverkehr kennen gelehrt: „Ganz erfolglos bleibt kein ernstes Bemühen“.

Inhalt.

Band I.

	Seite
Vorrede.	
Einleitung	1
Abschn. I: Die stratforder Katastrophe und Shakespeares Uebertritt zur Bühne	26
Anmerkung. (Shakespeares italienische Reise, seine Kenntniß des Italienischen und der Göttl. Komödie von Dante	55
Abschn. II: Der Nachhall der stratforder Katastrophe in Shakespeares eigenen Dichtungen	133
Anmerkung. (Die biographische Bedeutung der Sonette)	171
Abschn. III: Shakespeares Kämpfe mit den Akademikern in den Jahren 1588—1596.	
A. Die humoristische Natur seiner Polemik	189
B. Geschichte der Kämpfe	228
Abschn. IV: Das Nachspiel mit Ben Jonson	247
„ V: Shakespeares Rücktritt von der Bühne	264
„ VI: Muthmaßliche Chronologie von Shakespeares Werken	273
Sachregister zu beiden Bänden	278

Band II (Anhänge).

Anhang I: Die Mad Pranks von 1628 sind die Bearbeitung eines älteren Volksbuches	1
„ II: Shakespeares Stellung zu Christopher Marlowe	6
Anmerkung. (Besprechung einiger Sonette, die Massy auf Shakespeares Verhältniß zu Marlowe und Nash bezieht)	137
„ III: Der Sommernachtstraum ist das Inauguralstück des Globetheaters	161

	Seite
Anhang IV: Das Globetheater ist am 21. Juni 1595 eröffnet . . .	167
„ V: Willy Beguiled	185
Anmerkung. (Abfaßungszeit der Lustigen Weiber — 1596)	247
„ VI: The Return from Parnassus, or The Scourge of Si- mony	254
Anmerkung. (Abfaßungszeit der Lustigen Weiber — 1596)	280
„ VII: Der Volpone (von B. Jonson) ist in Folge der An- griffe auf ihn im Tempest umgearbeitet. Die neue Bearbeitung ist am 11. Februar 1608 veröffentlicht, der Tempest ist also aller Wahrscheinlichkeit nach vom Herbst 1607 zu datiren	281
„ VIII: Der Volpone in seiner jezigen Gestalt ist Ben Jonsons polemische Reaktion gegen Shakespeares Tempest . .	292

Einleitung.

„Geh hin, und such dir einen andern Knecht“!
sagt im Vorspiel zu Faust der Dichter zum Theaterdirector,
„Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen freventlich verscherzen!
Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?“

Der harmonische Einklang, „der aus dem Busen dringt“, die Amphionsleier des eigenen Herzens also ist es, was den Dichter, was seine göttliche Zauberkraft schafft. Worin besteht denn aber dieser „harmonische“ „Gehalt in seinem Busen“, welchem sein gestaltender Geist die „Form“ verleiht? Auch darüber hat sich Göthe (in einem Briefe an Schiller vom 23. November 1797) mit der vollen Klarheit des Wißenden ausgesprochen, so daß wir durch unmittelbares Dichterorakel selbst in die glückliche Lage versetzt sind, die allgemeine Wesenheit der Motive, welche die harmonisch gestaltende Dichterkraft in Bewegung setzen, erkennen zu können. „Die Poesie“, sagt er, „ist . . . auf die Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen gegründet“.

„Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdet nicht erjagen, belehrt Faust den Wagner,

Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen,
das heißt durch das Behagen der uns unwiderstehlich hinreißenden Harmonie,

Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout aus andrer Schmaus,
das heißt aus dem, was die pathologische Empirie des wirklichen Genies und seine weit ausgedehnten und verzweigten Empfindungsfasern, als „Gastmahl“ aufgetischt haben,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen raus!

Bewunderung von Kindern und von Affen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
das heißt die Herzensthätigkeit voll erschließen, aus den Banden
der Trivialität zu voller Freiheit loseisen,

Wenn es euch nicht vom Herzen geht“.

Pectus facit disertum! Aber nur das Pathos, nur die starke Empfindung öffnet das Thor des Busens zum Ein- und Ausgange. Es geht ein in der wirklichen Lebenserfahrung; aber beim Philosophen und Dichter geht es wider aus in der reinen Gestalt des absolut Wahren, Allgemeingiltigen. Vorrecht der harmonischen Formbildungskraft des Dichters und Künstlers ist es aber, durch die Widergeburt des empirisch Empfangenen zugleich jenen Mikrokosmos zu erschaffen, den unser Menschenauge ebenso vollständig übersieht, wie das Gottesauge den Makrokosmos des Weltalls, und der daher unser ideelles Formbedürfnis in gleichem Maße befriedigt, wie unseren idealen Drang nach Herrschaft von Recht und Sitte. Das ist „des Menschen Kraft, im Dichter offenbart“!

Der Dichter ist somit in seinem Schaffen durchaus an seine empirische Individualität gebunden; sie ist es ganz allein, welche aus seinen Werken als zwingende Kraft ausströmt; und zwar als um so machtvoller zwingende Kraft, je höher das Genie des dichtenden Individuum steht, und je erhabener sein moralischer Standpunkt ist. Denn dieser letztere ist gewissermaßen der Filter, wodurch das empirische Pathos zu Idee und Harmonie umgeschaffen wird¹⁾.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte hat sich nothwendig ein jeder klar zu machen, der es unternimmt, sich mit der Biographie eines Dichters zu befaßen. Sie haben durchaus den eigentlichen Ausgangspunkt seiner Thätigkeit zu bilden; und zwar muß dies Gesez um so stärker und nachdrücklicher betont werden, je höher der Dichter, um dessen Biographie es sich handelt, steht, je mehr Anspruch er darauf hat, als Epoche machende Erscheinung betrachtet zu werden. Ich finde jedoch, daß grade bei Shakespeare die Biographen dies Gesez in unerhörter Weise aus den Augen gesetzt haben. Die stereotypen Abschnitte über das elisabetha-

1) In einer Stelle in Wahrheit u. Dicht., die Fr. Vischer, Altes und Neues, B. III, S. 357f., allegirt, sagt Göthe: „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie als weltliches Evangelium durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weis, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie sich mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspective vor uns entwickelt daliegen. Die muntersten wie die ernstesten Werke haben den gleichen Zweck, durch eine glückliche, geistreiche Darstellung so Lust als Schmerz zu mäßigen“. Das ist in schönerer Sprache dasselbe gesagt, was ich meine.

nische Zeitalter fehlen ja durchgehends nicht; aber man versteigt sich kaum höher wie etwa Dowden, und deducirt daraus völlig abstract einen „realistischen“ Grundzug von Shakespeares Dichtung¹⁾. Was ist denn aber das „realistische“ Element, das Shakespeare angeblich von seiner Zeit ererbt hat, und nicht vielmehr dem englischen Nationalcharakter und seiner eigenen individuellen Disposition verdankt? So viel Worte und Redewendungen ich darüber auch bei Dowden gefunden habe, belehrt bin ich darüber nicht. Dagegen findet sich — so weit ich die Sache zu übersehn im Stande bin — weder bei Dowden, noch in den eigentlichen Shakespeare-Biographien eine Andeutung über das, was den eigentlichen Schlüssel für jede dichterische Individualität bietet, über das persönliche Pathos, das sie durchlebt hat; insbesondere schiebt Dowden dafür eine angebliche Entwicklungsgeschichte von Shakespeares Humor unter, der selbst wider die unentbehrliche biographische Grundlage fehlt.

Die Gründe dieser Erscheinung liegen theilweis zu Tage. Alles antiquarische Wühlen hat bisher so gut wie gar keine Früchte für die eigentliche Shakespearebiographie getragen. Der faustische Ausspruch Hallams, den ich an die Spitze meiner Einleitung zum I. Bande der Weiteren Beiträge gestellt habe, dies demuthsvoll resignirte „Ignorabimus“, charakterisirt nach der herrschenden, ja nach allgemeiner Meinung, in der That die Sachlage, so daß man schon aus diesem Grunde darauf verzichtet, Shakespeares Werke auf ihre empirisch pathologischen Motive zu prüfen. Dazu kommt aber noch ein rein theoretischer Irrthum, der den meisten Gelehrten eine solche Prüfung gradezu als ästhetischen Frevel erscheinen läßt.

Es hat sich eine gewisse Richtung in der Literaturgeschichte hervorgewagt, welche das Privatleben der Dichter, namentlich Göthes und Schillers, mit kleinlichster Trivialität zu sogen. Erläuterungen ihrer Werke auszubeuten gesucht hat; und in das Fahrwasser so kindischer Leute kann ein vernünftiger Forscher natürlich nicht einlenken. Aber es giebt auch große Epochen im Leben der Dichter; es giebt öffentliche Ereignisse, welche offenkundig von entscheidendem Einfluß zunächst auf Leben und Gemüth des Dichters, und dann auch auf seine Werke geworden sind, und, eben weil sie öffentliche waren, nothwendig werden mußten; und diese empirisch pathologischen Einwirkungen nicht erforschen zu wollen, soweit sie sich nur immer erforschen lassen, würde heißen, jeder echten Biographie ihren eigensten Weg versperren. Eben dies Unrecht aber

1) Weit werthvoller übrigens, wie die desfallsigen Auseinandersetzungen Dowdens scheinen mir — um von L. v. Ranke nicht zu sprechen — die Ausführungen Kuno Fischers über Englands geistigen Zustand unter Elisabeth in „Francis Bacon und seine Nachfolger“ usw., 2. Aufl., Leipzig 1875, 8^e, S.S. 27—32.

ist grade unserem Dichter bisher in hohem Maße angethan. Selbst bei demjenigen seiner Dramen, das anerkanntermaßen von auto-pathologischem Gehalte strotzt, beim Hamlet, hat man bisher ge-
flüßentlich vermieden, diesen Schlüssel anzuwenden, und dafür lieber die Benutzung falscher historischer Schlüssel zugelaßen.

Der Standpunkt, den ich im Vorstehenden vertrete, stellt sich selbstverständlich der rein philosophisch ästhetischen Analyse der shakespeareschen Dichtungen nicht entgegen; er bekämpft nicht einmal die ulrici-carrièresche Methode, obwohl ich behaupte, daß auf solchem Wege kategorischer Abstraction auch wirklich wesentliche ästhetische Bestandtheile unentdeckt bleiben. Ich bekämpfe lediglich die hergebrachte biographische Methode, für welche Shakespeares Werke gar nicht vorhanden sind, obwohl doch sie allein vernünftiger Weise die Erforschung des Lebens des Dichters von Werth machen. Ich kenne nicht eine Shakespeare-Biographie, worin die Werke des Dichters nicht bloß ästhetisch — oder gar (wie bei K. Elze) nur wesentlich bibliographisch — behandelt wären, worin man auch nur den Versuch einer wirklich biographischen Behandlung derselben gemacht hätte¹⁾. Anstatt dessen ist dagegen ein übertriebener antiquarischer Eifer bemüht gewesen, Entdeckungen betreffs der sogen. „Quellen“ zu Shakespeares Dramen und sonstigen Dichtungen zu machen; Entdeckungen, die an sich weder einen ästhetischen noch einen biographischen Werth haben, sondern solchen höchstens durch äußerliche Nebenumstände gewinnen können. Wer sich daher vom Standpunkte der hergebrachten Shakespearebiographie ein Bild vom Schaffen des unsterblichen Dichters zu machen bemüht, wird sich grade in diesem hervorragenden Falle eingeengt finden auf die seltsamste Vorstellung von der Wirksamkeit jenes empirisch pathologischen Lebensgesetzes, das uns Göthes Ausspruch offenbart hat. Auf den Glauben an jedes bewußte Eingreifen der pathologischen Erfahrung Shakespeares würde er von vornherein Verzicht zu leisten, und vielmehr anzunehmen haben, seine Stoffwahl sei durchgehends vom Bedürfniß der Bühne abhängig gewesen; er habe seine Stoffe nicht daraufhin gewählt — richtiger wohl: er sei nicht daraufhin von seinen Stoffen gewählt — ob seine pathologische Erfahrung ihn befähigen werde, diesen Stoff dramatisch interessant zu beleben, sondern einzig daraufhin, ob der Stoff überhaupt sich dramatisch anziehend beleben laße. Das pathologische Element aber, das nach Göthe ein durchaus klar bewußtes ist, würde er sich in seiner Wirksamkeit grade vollkommen unbewußt vorzustellen haben, obwohl die überhaupt nur dem Genie eigenthümliche Unbewußtheit,

1) Ausdrücklich muß ich behaupten, daß dieser Vorwurf auch Dowden trifft; derselbe hat ms. Es. kein Recht darauf, als Darsteller von Shakespeares Entwicklungsgang anerkannt zu werden.

doch lediglich auf dem Gebiete der Formgebung, der Phantasie-thätigkeit zu suchen ist.

Daß wirklich Shakespeares Schaffen durchgehends als von pathologischen Erfahrungen der eigenen Seele, als von wirklich und noch dazu lebhaft gefühlten Leiden unabhängig gedacht wird, unterliegt keinem Zweifel. Es geht ihm darin ganz ähnlich, wie Dante. Es giebt grundgelehrte, man könnte sagen grausenhaft gelehrte Fische unter den Danteforschern, deren kaltes Blut mit einem gewissen Wohlbehagen an der Vorstellung festhält, Dante habe in bona pace schon vor seiner Verbannung in Florenz seine Göttliche Komödie begonnen; ja sie überbieten selbst das noch, indem sie die boccacciosche Albernheit, Dante habe anfänglich das gewaltige Gedicht wie ein Tertianer „lingua latina“ abgefaßt, als bare Münze einstreichen. Woher dann das riesige Pathos kommt, das aus der Dichtung wenigstens da spricht, wo uns der Mensch Dante seine freie Brust, und nicht der Scholastiker seinen commentirten Aristoteles, Thomas v. Aquino usw. zeigt, noch auch der allegorische Spizfinder spricht, der sich selbst in Terzinen commentirt, wie er es anderwärts in Prosa thut; woher dieses durchschüttelnde Pathos kommt, darüber lassen sie den lieben Gott walten, der ja wohl Spiritu sancto den Dichter auf magische Weise verzückt haben mag. Und anders thun es unsere Shakespeare-Klauber auch nicht. Die Phantasie soll das Pathos erzeugt haben, während Göthe völlig naturgemäß den umgekehrten Weg als den wirklichen bezeichnet, und während wir doch an den Vorgängern Shakespeares, an den Marlowe und Peele, deutlich genug beobachten können, daß das Pathos, was die bloße Phantasie erzeugt, ein durchaus unechtes und deshalb bombastisches ist. Ich fühle mich daher gänzlich außer Stande, einer solchen Auffassung beizutreten. So gewiß selbst der echte wissenschaftliche Schriftsteller sich nicht auf die Suche nach Stoff begiebt, so gewiß entscheidet auch nicht eigentlich der Dichter über seinen Stoff, sondern wird durch ihn magnetisch angezogen; und zwar bildet das Magnet dabei das Pathos, das aus der eignen Seele in den Stoff überfließt. Der dargebotene Stoff ist der Zünder für das Pathos; dies aber setzt die formende Phantasie in Bewegung, läßt sie entweder — wie bei Shakespeare und vielfach bei Göthe — durch das sänftigende Mittel des Humors oder — wie bei Schiller — des klärenden Idealbewußtseins gehn, und bewirkt so die Entstehung der individuellen Dichtung und jener reinen Form, welcher der Stoff gänzlich fremd geworden ist. Wir werden später sehn, daß Shakespeare selbst jenen Zustand mit größter Anschaulichkeit in seiner Lucretia geschildert hat; sein Dichterleben bietet aber auch ein eminentes Beispiel dafür dar, daß es eben der bezeichnete Weg ist, welcher das dichterisch Individuelle und Originelle schafft. Ich meine das Wintermärchen. Mit der Hartnäckigkeit boshaften Unverstandes vindicirten die Feinde des großen Dramatikers dem Rob. Greene das geistige

Eigenthum dieser Dichtung, weil sein Pandosto den Stoff dazu geliefert hatte; mit vollem Recht dagegen behauptete Shakespeare die absolute Originalität des Dramas, weil seine Seele, seine pathologische Erfahrung das Kunstwerk zu dem gemacht hatte, was es war, und wovon Greenes Novelle auch nicht einen Anhauch hat.. Auf der anderen Seite besitzen wir aber auch eigne Stücke Shakespeares, welche dies pathologische Element nicht belebt, wie z. B. Heinrich VIII.; und diese stehn uns nicht bloß mit jenem keuschen Ernste der Unnahbarkeit gegenüber, der jedes echte Kunstwerk umschleiert, sondern sie existiren ästhetisch betrachtet für uns nicht. Wir suchen unbewußt stets den Dichter in der Dichtung; den Dichter, nicht etwa den Mann, der dichtet; der geht uns nichts an; aber die dichtende Seele, sie ist es, die uns mit Riesenarmen umfängt. In diesem Hause jedoch wohnt der Dichter nicht; wir vermissen den Wirth, und können es daher im Hause nicht wohnlich finden.

Das führt zugleich unmittelbar auf einen anderen höchst wesentlichen Punkt, von dem ich vermuthet, daß auch er häufig verkannt wird. Göthes Wort vom empirisch pathologischen Zustande darf nämlich keineswegs von zerstreuten Einzeläußerungen der Seelenerfahrungen verstanden werden, sondern es gilt vom Grundstrome, von der Grundidee der Dichtung. Er denkt an das pathologische Element des Werther, des Faust, der Dichtung der „begehrenden“ Zeit (Sturm und Drangperiode), wie Kuno Fischer die ältesten Bestandtheile des Faust nennt, seines Torquato Tasso, Schillers Wallenstein, Lessings Nathan d. W., oder Emilia Galotti, Dantes Göttliche Komödie, usw. usw.; und somit ist doch wohl klar, daß es das Hauptziel jeder Biographie eines Dichters ist, eben diesem pathologischen Element im Leben des Dichters nachzuspüren. Es handelt sich dabei überall um große, bedeutende Motive, so daß die Gefahr kleinlicher Zersplitterung und Sachverdunkelung vollkommen ausgeschlossen ist; es handelt sich dabei ferner stets um Einheiten, so daß solche Untersuchungen nie dahin führen können, untergeordnete Theile auf Kosten des Ganzen in den Vordergrund zu schieben und zu beleuchten.

Sind wir denn aber auch im Stande solches Material für die Shakespearebiographie zu liefern? Der jezige Redacteur des Jahrbuchs der deutsch. Shakespeare-Gesellschaft, Herr Professor F. A. Leo, hat die Gewogenheit gehabt, in einem (im 15. Bande der genannten Zeitschrift „überarbeitet“ veröffentlichten) Vortrage „Shakespeare, das Volk und die Narren“ ahnungsvoll zu gestatten, daß nicht bloß die letzteren, das heißt diejenigen verschrobenen Köpfe, welche sich einbilden das Monopol zu besitzen, die eigentlichen Pfeiler der Shakespeareforschung zu sein, auf dem Felde der Shakespeare-Biographie Arbeitsrecht haben sollen, sondern auch das „Volk“, d. h. diejenigen Leute, welche sich einen solchen Wahn ganz vom Leibe halten; nur darf das „Volk“ sich nicht einfallen lassen, „amusement“ zu werden; das ist durchaus Narrensache, und selbst die

Narren besorgen dies Geschäft grade dann am unübertrefflichsten, wenn sie es am wenigsten beabsichtigen. Obwohl ich daher — glücklicher Weise — nicht zu den Narren, sondern zum Volke gehöre, so wage ich doch kühnlich, gestützt auf die gütige Erlaubniß, jene Frage zu beantworten. Ich sage also: ja, jenes biographische Material läßt sich beschaffen. Ich habe bereits in früheren Publicationen einen reichen Theil davon ans Licht gezogen, und werde auch in diesem Werke und seinen Anhängen weiter für Ermittlung und Sicherung dieses Materials sorgen. Wir besitzen die Quellenmittel, ein tief erschütterndes Ereigniß genügend aufzuhellen, das den Dichter aus seiner Heimath vertrieben, und später den Grundton seines pathologischen Seelenzustandes gebildet hat; wir besitzen ferner die Quellenmittel, um klar nachzuweisen, daß Shakespeare während seiner Künstlerlaufbahn außerordentlich schwere Kämpfe zu bestehn gehabt hat, weil eine gewisse Horde akademisch gebildeter Leute sich erlaubt hat, ihn wie einen ungebildeten Paria zu behandeln, seine stratford'sche Leidensgeschichte gegen ihn in höchst verleumderrischer Weise auszubeuten, und ihn als heruntergekommenen Heimathlosen und Ehrlosen zu verschreien; und wir besitzen endlich die Mittel, unwiderleglich nachweisen zu können, daß sowohl die stratford'sche wie auch die späteren pathologischen Erfahrungen in Shakespeares Seele die herrlichsten poetischen Früchte gereift haben. Die Biographie des großen Mannes nimmt auf solche Weise eine vollkommen veränderte Gestalt an. Die Zusammenhangslosigkeit und scheinbare Zufälligkeit in der Entstehung seiner Werke verschwindet fast ganz; wir gewinnen eine feste und sichere Chronologie seiner Thaten; sein Leben wird zum grünenden Lebensbaume, der organisch aus innerem Triebe und innerer Nothwendigkeit Zweige, Knospen und Blüthen treibt. Das vorliegende Werk wird mit einer vollständigen Chronologie von Shakespeares Werken abschließen; und dabei wird sich zeigen, was sich im Leben eines jeden wahrhaft großen Geistes zeigen muß, daß das Pathos des Mannes sich in demselben Maße über den Umkreis und Gesichtskreis des eigenen Ichs erweitert, je mehr er durch seine öffentliche Thätigkeit mit dem Vaterlande und dessen Einrichtungen verwächst. Shakespeare beginnt mit streng subjectivem, fast autobiographischem Pathos; er endet mit durchaus philosophischem Pathos, den Blick nur noch auf das Allgemeine, das Vaterland und auf das Ewige, absolut Gesezliche und deshalb Unwandelbare gerichtet.

Das pathologische Lebensgesez der Dichtkunst bringt es mit sich, daß nur der reine, der wirklich veredelte Mensch fähig ist, ein dichterisches Kunstwerk zu schaffen. Das hat schon Horaz erkannt¹⁾, und ihm — oder eigentlich wohl der nachdrücklichen Lehre, die ihm Shakespeare im *Tempest* ertheilt hat — hat es Ben Jonson nachgeschrieben in der doctrinär zausternden, sachlich

1) *Ars poetic.* v. 309—322.

durchaus unedlen Kundgebung, womit er seinen Volpone von 1608 den Universitäten Cambridge und Oxford dedicirt; nachgeschrieben, selbstverständlich, nur im Sinne des *agréable façon de parler*, ohne Giltigkeit für ihn selbst, der ja in allen Dingen außerordentlich ist. Gemüth- und gehaltreicher aber, wie es einem Jonson möglich gewesen wäre, hat sich Schiller in seiner Recension von Bürgers Gedichten (1791) darüber ausgesprochen, und seine Worte verdienen hier vollständig widergegeben zu werden¹⁾. Sie lauten: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so viel als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen kann, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Werth seines Gedichts kann kein anderer sein, als daß es der reine, vollendete Ausdruck einer interessanten Gemüthslage, eines interessanten, vollendeten Geistes ist“²⁾. Die Folgerung, welche aus diesem moralischen und psychischen Identitätszusammenhange zwischen Dichter und Dichtung zu ziehn ist, ist für den Biographen Shakespeares eine sehr bedeutende. Wer ein richtiges ästhetisches Verständniß für Shakespeares Werke hat, hat damit allein schon die volle Gewähr seiner moralischen Größe und Reinheit in Händen. Das hat sich bereits während des eigenen Lebens des Dichters aufs glänzendste gezeigt. Der Leser wird erstaunen, wie unermüdlich die zahlreichen Feinde des Dichters gewesen sind, ihm von moralischer Seite her den tödlichen Schlag zu versetzen, da sie ihm als Künstler nicht beikommen konnten, trotz all ihres lauten Geschreis über seine Unbildung und ihres pygmäischen Pruzens mit „akademischer Gelehrtenbildung“. Shakespeare hatte dem gegenüber keine andere Wehr und Waffe, als sein gutes Gewißen und seine Dichtkunst; aber diese reichten

1) Vergl. auch Fr. Vischer, *Altes u. Neues*, III. 371 f.

2) Eine Art Nuzanwendung dieses pathologischen Lebensgesezes der Poesie hat Kuno Fischer (a. a. O., S. 133) gemacht; sie bildet gewißermaßen die theoretische Basis seiner Ehrenrettung Bacons. Fischer meint: „Die großen Leistungen eines Menschen sind nie so abgesondert und abtrenubar von seinem Leben, daß er hier ein ganz anderer sein könnte, wie in den Werken seines Geistes; eine gewisse Uebereinstimmung findet sich stets zwischen der wissenschaftlichen Geistesrichtung und der persönlichen Geistesart.“ Ganz gut; aber ist damit wirklich Bacon, von dem alsbald im Text zu reden sein wird, gerettet? Fischer ist (S. 48 u. 149 f.) erzürnt über die Art, wie Justus v. Liebig in seinem akademischen Vortrage (München 1863, 4^o) mit Bacon umgesprungen ist; v. Liebig hat dort aber den physicalischen Nachweis geführt, daß Bacons Experimentalphysik bewußter Humbug, Charlatanerie gewesen; daß er bare Lügen über seine angeblichen Experimente ausgestreut hat; und ich finde nirgends, daß Fischer diese — überdies unwiderleglichen — Beweise widerlegt hätte. Wie kommt aber die Sache zu stehn, wenn wir von hieraus den fischerschen Saz auf Bacon anwenden?

vollständig aus. Die Königin und ihr Volk konnten sich nicht überwinden, einen Mann verdächtig oder gar beschmutzt zu finden, dessen Phantasie eine so kindlich unschuldige Reinheit bei so unbegrenzter Gestaltungsfähigkeit zeigte; der Schimpf, welchen sie dem augenscheinlich Schuldlosen anzuthun suchten, fiel auf die Angreifer als schwerer Fluch zurück; einer nach dem andern verging oder verhungerte unbeachtet; und der letzte von ihnen, der Shakespeares Künstlerzeit lange überlebt hat, Ben Jonson, brachte es erst mehrere Jahre nach dessen Rücktritt durch die Gunst des geschmacklosen Pedanten Jakob I zu ephemerer Bedeutung, um schließlich auf ganz ähnliche Weise zu enden, wie seine wahnwitzigen Vorgänger.

Auch in unserer Zeit haben sich neben den Lobrednern Shakespeares Verkleinerer desselben gefunden. In Deutschland G. Rümelin und in Frankreich H. Taine, beide freilich von sehr verschiedenem Werthe. Denn während Rümelin als wirklich gebildeter, wenngleich allem Anscheine nach ästhetisch nicht besonders begabter Mann, immerhin ein klares Verständniß für Shakespeares Größe hat, und eigentlich nur gegen seine Vorordnung vor Göthe und Schiller kämpft, bleibt grade die Größe und erhabene Würde des englischen Heros dem französischen Literarhistoriker so vollkommen verschleiert, daß er aus ihm einen reinen Gecken und Phantasten, einen gesinnungslosen Komödianten zu machen gewagt hat, der die ganze Welt in ein gehaltloses Spiel von phantastischen Vorstellungen auflöst. Wie aber schon Shakespeares zeitgenössische Widersacher von einer völlig verkümmerten ästhetischen Würdigung desselben ausgegangen waren, so ist auch bei Rümelin und Taine seine ästhetische Herabsetzung die Prämisse der ungenügenden moralischen Würdigung; beide staunen die Phantasie desselben mehr mit Verwunderung als Bewunderung an; und beide glauben Stätigkeit und Ernst darin zu vermissen, nur daß der französische Literarhistoriker in diesem Punkte frazenhaft und in der exaltirten Manier der Franzosen utrirt, während Rümelin die Sache mit gesetztem Professorenernste behandelt. Da es der glückliche Zufall gefügt hat, daß unser princeps Aestheticorum, Fr. Vischer, gewähnt hat, Rümelin habe ihn in seinen Shakespearestudien angreifen wollen, so hat sich dieser veranlaßt gesehn, ex professo in ziemlich schonungsloser Weise an dessen Hamlet-Analyse die Verfehltheit und Haltungslosigkeit seines ästhetischen Standpunktes dem großen Dramatiker gegenüber in einer besonderen Abhandlung („Die realistische Shakespeare-Kritik u. Hamlet“, Sh. Jhrb., B. II, S. S. 132—154) darzulegen, wie denn auch sonst noch grade dieser Theil des rümelinschen Werks verschiedentlich Gegenstand von heftigen¹⁾, z. Thl. sogar sehr ungeschliffenen Angriffen geworden ist. Rümelin ist also bereits

1) Erwähnt mag hier auch noch K. Elzes Abhandlung „Der Shakespeare-Dilletantismus“ (Abhandlungen, S. S. 378 ff.) sein, die sich hauptsächlich

widerlegt; dagegen haben die oberflächlichen und leichtsinnigen Urtheile Taines ms. Ws. bisher die gebührende Zurechtweisung wenigstens in Deutschland noch nicht gefunden; wir werden jedoch verschiedentlich Gelegenheit haben, sie kennen und würdigen zu lernen.

Eine Biographie ist kein Curriculum Vitae; der Biograph hat immer Historiker zu bleiben, und also nur diejenigen Thatfachen zu erforschen und in ihren Motiven zu durchforschen, welche wirklich historische Lebensäußerungen der Person sind, um deren Lebensgang es sich handelt. Dieser Grundsatz ist von den Engländern, in hervorragender Weise von Collier und Halliwell, vollkommen übersehn. Der kleinliche Hang zu archivalen Forschungen, z. Thl. — wenigstens unverkennbar bei Collier — das Bestreben, durch derartige Forschungen sich einen berühmten Namen zu machen, haben diese Gelehrten veranlaßt, die Shakespearebiographie mit einem Schwall kleinlicher Notizen zu überschwemmen, denen jeder wirklich historische Werth abgesprochen werden muß, ja die das Lebensbild des echten historischen Shakespeare sogar verdunkeln. Jene Wühlereien beziehen sich hauptsächlich auf Shakespeares ökonomische Verhältnisse. Es ist Halliwell gelungen, den quellenmäßigen Nachweis zu führen, daß Shakespeare durch seine Künstlerthätigkeit ein wohlbegüterter Mann geworden, London in sehr günstigen Vermögensverhältnissen verlassen hat; eine Thatfache, auf die auch seine Feinde, und sogar er selbst in seinem Abschiedsstücke, dem Tempest, anspielt. Aber was hat solch äußerst mühsamer urkundlicher Nachweis für historischen Werth? Wie es scheint, um sich für die historische Nullität seiner weit ausgedehnten Maulwurfsarbeit zu entschädigen, hat Halliwell es unternommen, eine wirklich historische Folgerung aus seinen Ergebnissen zu ziehn. Der bedeutsamste Schritt in Shakespeares späterem Leben, seine Thronentsagung, der freiwillige Rücktritt von der Bühne im Herbst 1607, wird mit diesen Ergebnissen in Verbindung gebracht; sie sollen das Motiv dieser denkwürdigen historischen That abgeben! Ich werde seiner Zeit von der Sache zu sprechen haben, und dabei zeigen, daß es sich nicht allein um eine Unterstellung handelt, die alle Wahrscheinlichkeit gegen sich hat, und deren Willkürlichkeit gradezu alles überbietet; sondern daß auch Halliwells urkundliches Material nicht sowohl für die Unterstellung spricht, sondern umgekehrt dagegen. Dennoch aber beginnt sie sich in die Shakespearebiographie einzuschleichen. K. Elze, dessen biographische Auffassung Shakespeares überhaupt sehr stark von Halliwell beeinflusst ist, hat sich ihm angeschlossen; nach ihm haben wir überhaupt

gegen Benedix und Rümelin wendet; aber freilich eben nur erwähnt; denn es ist eine Philologenrede an Brüder und Vettern, die es als selbstverständlich behandelt, daß Rümelin das ist, was Elze einen „Shakespeare-Dilettanten“ zu nennen beliebt. Eine Ueberführung Rümelins wird man in Elzes Aufsatz vergebens suchen.

den „irdischen“, will sagen, den nicht der Geschichte angehörigen, für uns ganz interesselosen Shakespeare, erst durch Halliwell kennen gelernt; und nach ihm wie nach Halliwell hat ferner „Shakespeare der Steuerpächter Shakespeare den Dichter verdrängt“! Der unselbständige Eklektiker Dowden aber ist noch weiter gegangen. So pflichtschuldigst entzückt er auch über Shakespeare ist, derselbe ist ihm doch ein gemeiner „Realist“, der die ökonomischen Interessen bei seinem gesamten Dichten und Trachten nicht aus den Augen läßt, und der daher heimzieht, nachdem sein Säckel gehörig gefüllt ist. Woher unter solchen Umständen der hohe, von Dowden so wortreich gepriesene Schwung von Shakespeares Muse kommt, das zu beantworten ist nicht Dowdens Sache; solche Zwiespältigkeiten muß man nicht aufdecken, dann kommt man ohne Anstoß darüber hin.

Wer mir zu folgen sich entschließt, ist solchem Dilemma nicht ausgesetzt. Er wird erkennen, daß Shakespeares edle Seele bereits im Kaufmann von Venedig sich vollkommen rein von der Habsucht in ihren kleinsten Atomen gezeigt hat, und also unmöglich in seinen späteren Jahren seiner — um dantesk zu reden — donna gentilissima, der Dichtkunst, entfremdet gewesen sein kann; er wird vielmehr mit staunender Bewunderung aus den manigfachen Anspielungen seiner Widersacher und aus Halliwells eigenem urkundlichen Material gewahren, daß Shakespeare mindestens schon zehn Jahr vor seinem Abgange von London ökonomisch so gestellt gewesen ist, sich mit gemächlicher Bequemlichkeit von der Oeffentlichkeit zurückziehen zu können; und er wird mit mir aus allen diesen Thatsachen den Schluß ziehn, daß der Rücktritt vom Künstlerleben eine schwermüthig ernste That war, welche die Erschöpfung der übermäßig angestregten Seelen- und Körperkräfte gebieterisch erheischte. Folgte doch bereits im Jahre 1616 am 23. April, seinem vermuthlichen Geburtstage, an welchen er sein 53. Lebensjahr vollendete, der physische Tod nach, ungeachtet alles Gemaches, aller Wohlthätigkeit, die er sich in den 9 Jahren seiner Zurückgezogenheit verschaffen konnte, von der er umgeben war!

Der fühlbarste Mangel der hergebrachten Shakespearebiographie ist mir immer die Thatsache gewesen, daß sie nicht die geringste Aufklärung darüber giebt, wie Shakespeare unter den modernen Dramatikern der pathetische Dichter, bez. Dramatiker par. exell. geworden ist, und doch zugleich derjenige, bei dem der Humor nicht bloß die Seele der Komik bildet, sondern auch grade in den seelenvollsten, am meisten die unmittelbare Theilnahme des eigenen Dichterherzens verrathenden pathetischen Partien das eigentliche Grundelement, das geistige Fluidum. Dieser durchaus wesentliche Mangel ist eine unmittelbare Folge des zuerst erwähnten, daß es der Shakespearebiographie bisher so wenig gelungen ist, das pathologische Element in den Dichtungen des großen Dramatikers aufzuhellen; bemerkt aber scheint mir der Mangel bis zu dieser Stunde

so gut wie gar nicht. Vom Humor, diesem für Shakespeare so außerordentlich charakteristischen Factor, werde ich an späterer Stelle ausführlich zu handeln haben, und will daher vorläufig nur beim Pathos stehn bleiben. In dieser Hinsicht aber herrscht im allgemeinen unverkennbar die Ansicht, Shakespeare sei durch die Zeitströmung, namentlich durch Marlowe, in seine hochpathetische Stimmung hineingerißen, der ja auch vielfach als sein Meister in der tragischen Kunst gilt¹⁾. Das ist indeß ein greifbarer Irrthum. Wie ich schon bemerkt habe, leidet Marlowe an dem Fehler eines falschen, erkünstelten Pathos; sein Pathos ist durchgehends Bombast, während wir bei Shakespeare die höchst merkwürdige Erscheinung haben, daß sein Pathos von Anfang an echt und natürlich ist. Hier gestatten also die offenkundigen Thatsachen ebenso wenig wie die Natur der Sache von einem Entgegenbringen durch den Zeitgeist, oder von einem äußerlichen Lernen zu reden; Shakespeares pathetische Ekstase ist durchaus das poetische Aufquellen wirklich durchlebter pathetischer Zustände; sein Leben ist voller Leiden gewesen, und das hat ihn, da er moralisch kerngesund war, zugleich geläutert und groß gemacht. Wir werden seiner Zeit sehen, daß — selbstverständlich mutatis mutandis — auf ihn ein Ausspruch passt, den unser alter braver Volkswirth Justus Möser in seiner Abhandlung „Die moralischen Vortheile der Landplagen“ (Patriot. Phantasien, II. 36) thut. „Wenn die Noth hereinbricht“, heißt es dort, „wenn die Gefahr Helden fordert, und ein allgemeiner Ruf den Geist aufbietet; wenn der Stat mit seinem Untergange kämpft; wenn die Gefahr desselben sich mit jedem versäumten Augenblicke verstärkt; wenn die schrecklichste Entscheidung nur mit der größten Aufopferung abgewandt werden kann; dann zeigt sich alles wirksam und groß. Der Redner wird mächtig; das Genie übertrifft seine eigenen Hoffnungen; Muth und Dauer begeistern den Freund; Herz und Hand öffnen sich mit gleicher Fertigkeit; Ausführungen folgen auf Entwürfe, und die Seele erstaunt über ihre eigenen Kräfte. Sie findet in sich unbekannte Tugenden, erhebt sich und findet neue, und entdeckt auf ihrer Höhe die erweiterten Grenzen ihrer Pflichten. Die vorhin in ihrer Ruhe angebeteten Größen verschwinden unter ihrem Fluge; und der Mensch zeigt

1) Daß Shakespeare durch psychologische oder historische Studien seine pathetische Stimmung erworben habe, ist wohl nur eine Privatansicht Dowdens, gegen die ich nicht anzukämpfen brauche, obwohl sich ihr erheblich nähert die von Knight angeregte, von K. Elze adoptirte Ansicht, Shakespeare habe in den Hamlet erst allmählig, im Wege widerholter Uebearbeitung jenes melancholisch humoristische Element hineingearbeitet, das der Dichtung seinen ausgeprägten Charakter der Originalität verleiht. Studien macht der empfindungslose Analytiker Verstand, der gewiß der letzte wäre, sich in das labyrinthische Gewirr des Pathos hineinzuarbeiten.

sich als ein der Gottheit würdiges Geschöpf. Wie mancher Same der Tugend käme vielleicht nie zum keimen, und wie weniger zur Reife, wenn Noth und Unglück nicht wären?“ usw. Wo ist denn nun, nach der hergebrachten Shakespearebiographie, die Noth, das Unglück, das sich als solcher Wohlthäter an Shakespeare erwiesen, das ihn erst bis in die Wurzeln seines Daseins erschüttert, dann aber geläutert, geklärt und erhoben, dadurch aber zum Pathetiker und auch zum Humoristen par exc. gemacht hat? Ich wüßte nicht, wo ich sie suchen sollte. Auch sie weis ja von Widerwärtigkeiten und Ungemach zu berichten, wodurch der Dichter betroffen sei; aber doch nur von so winzig unbedeutenden, daß sie vor mehreren Jahren in einem Vortrage über Shakespeares Entwicklungsgang, der in Hamburg gehalten wurde, und dessen Autor sich ganz auf den Standpunkt der hergebrachten Shakespearebiographie stellte, höchst charakteristisch als „Stromschnellen“ im Lebensflusse des Dichters bezeichnet werden konnten.

Diese Verflachung der Dinge ist um so mehr zu bedauern, weil sie uns einer biographischen Parallele zu Shakespeares Lebensgeschick beraubt, die mir von bedeutendem Werthe zu sein scheint.

Die richtige Benutzung der uns zu Gebote stehenden Quellen läßt keinen Zweifel darüber, daß Shakespeare seinem weltgeschichtlichen Berufe fast auf dieselbe Weise zugeführt ist, wie der Florentiner Dante. Der letztere wird aus seiner Vaterstadt verbannt und seiner gesamten Habe beraubt unter dem Vorgeben, er sei ein „barattiero“, ein ehrloser Mensch, der seine Amtsgewalt zu eigener Bereicherung gemisbraucht habe. Die Beschuldigung war eine absolut grundlose Verleumdung, und die darauf gegründete Contumacialverurtheilung ein schreiender Justizmord im Dienste egoistischer Tendenz, ein Schurkenstreich, wobei Papst Bonifacius VIII. seine Hände sehr stark im Spiele gehabt haben muß; aber sie bildete den großartigen tragischen Wendepunkt in Dantes Leben, der ihn nach schweren inneren Kämpfen zu der merkwürdigen, im großen Ganzen unstreitig durchaus erhabenen Sphärenharmonie der Göttlichen Komödie führte. Ein ganz ähnliches Schicksal aber hat den großen Dramatiker betroffen; und wenn seine Unschuld dabei nicht ganz so vollkommen war, wie diejenige Dantes, so war doch auch seine Vertreibung von Haus und Hof, die ebenfalls mit gerichtlichen Mitteln betrieben wurde, eine That des schmutzigsten Egoismus, und ist namentlich auch in solchem Sinne gegen ihn ausgebeutet, so daß er, von gewisser Seite betrachtet, ebenso unschuldig dasteht wie Dante, und Lears Wort auf ihn die vollste Anwendung findet: „Ich bin ein Mann, an dem man mehr gesündigt, als er jemals sündigte“. Das ist der große tragische Conflict in Shakespeares Leben, der Urquell seines späteren Pathos wie Humors; und wir werden sehn, daß seine Dichtung anfänglich keine andere Aufgabe kennt, als die poetische Lösung eben dieses Conflicts, die poetische Formirung dieses „empirisch pathologischen Zustandes“.

Die Parallele des äußeren Lebensganges von Dante und Shakespeare ließe sich noch weiter führen. Das erste Uebel erneuerte sich in Dantes Leben mehrmals in höchst schmerzhafter Weise. Ich lege dabei nur geringen Werth auf die Turbationen, die er in Folge der kläglich unphilosophischen, d. h. in seinem Sinne „unstoischen“ Haltung seiner Mitverbannten durchzumachen hatte; das war im Grunde nur Misbehagen, das der Verstand zu bewältigen hat; aber mehrmals war die politische Constellation so, daß sein unerlöschlicher Patriotismus am Ziele seines heißesten Wunsches, der ehrenvollen Rückkehr nach Florenz, zu sein wähnte; und jedes Mal, wenn er den Tag der Erfüllung zu sehen hoffte, verfloß die Hoffnung vor seinen Augen wie ein traumhaftes Nebelbild. Wie oft mag Dante, dieser Virgilkenner erster Classe, bei solchen Täuschungen in seinem Innern mit Aeneas ausgerufen haben: „Infandum, regina, jubes renovare dolorem!“ Aber er hatte es dabei in mancher Beziehung doch noch besser, als Shakespeare. Es ist ja richtig, auch er hat seine Widersacher gehabt, die seine moralische Festigkeit gegen Florenz Stolz und Hochmuth schalten; und seine Zeit zeigt im Ganzen wenig Verständniß für das Martyrium, das er im Dienste seiner kosmologischen Theorie mit seltenster Standhaftigkeit auf sich genommen hatte; man maß seine Größe mit dem quantitativ wie qualitativ unzureichenden Maßstabe des Gemeinen. Aber die eine bittere Erfahrung hat Dante doch nicht zu machen gebraucht, vom Hohne und Neide der Eifersucht mit Hilfe des erlittenen Unrechts und Unglücks verunglimpft und systematisch verkleinert zu werden. Grade das hat dagegen Shakespeare als Zielpunkt echt jagoscher Verleumdertücke in unerhörtester Weise auszuhalten gehabt; und wir werden an verschiedenen großartigen Beispielen erfahren, daß sein vom Erdenleben zum Himmelsparadiese aufsteigendes, aus cherubinischer Ferne und Reinheit dann zurückblickendes Genie diesen Leidenskelch in einen Nektarbecher zu verwandeln verstanden hat, der ihn zu Sangesklängen höchster Unschuld und tiefster Wirkungskraft begeisterte. Er hat auf diese Weise eine ganz ungewöhnliche Fülle pathologischer Erfahrung gesammelt, die unverkürzt dem pathetischen und humoristischen Element seiner Dichtungen zugute gekommen sind.

Es ist von selbst klar, daß dieser biographische Parallelismus auch einen gewissen ideellen Parallelismus zwischen Shakespeare und Dante erzeugen mußte; und daß dieser wirklich besteht, darüber läßt schon die Thatsache, daß Shakespeare den florentinischen Dichter nicht bloß gekannt, sondern auch hochgeschätzt hat, von ihm in wesentlichen Punkten beeinflusst ist, keinen Zweifel. Das ist auch kein Wunder.

Es ist ja vollkommen richtig, daß vom rein ästhetischen Standpunkte aus Dante viel zu wünschen übrig läßt¹⁾; allein der bloß

1) „Dantes begeisterte Werke“, sagt Jac. Grimm — Italien. und

ästhetische Standpunkt reicht bei Kunstwerken wie die Göttl. Komödie ebenso wenig aus, wie bei der Bibel. Der unvergängliche humanistische Kern der Göttl. Komödie, das erkennt ja auch Jac. Grimm an, ist „die Trefflichkeit ihrer Gesinnung“; und sie ist unverkennbar auch der Magnet, welcher Shakespeares Gemüth immer von neuem zu jenem Meisterwerke der „praktischen“ Mystik hingezogen hat. Ueber die Kenntniß der Göttl. Komödie scheint Shakespeares Dantekenntniß auch nicht hinausgereicht zu haben. Daß er sich aber wirklich dichterisch zu jenem Meisterwerke hingezogen gefühlt hat, ist angesichts des Hamlet und des Tempest unleugbar; ich werde das in einer Anmerkung zeigen, welche ich dem ersten Abschnitte dieses Werkes anhänge. Das ist, wie gesagt, auch kein Wunder. Dante ist theilweis bloßer Verstandesdichter, Allegoriker, wie Edm. Spenser, und vertritt als solcher ebenso wie Spenser nicht den Menschen schlechthin, sondern nur die gelehrte Menschheit. Wesentlich abweichend von Spenser ist ihm aber — durchaus im Sinne der Mystik des XIV. und XV. Jahrhunderts — die Menschheit keineswegs in der Gelehrsamkeit abgeschlossen und vollendet, sondern die Wissenschaft, vor allem die Wissenschaft der Wissenschaften, die Philosophie, ist in seinen Augen nur eine Stufe der hohen Treppe, welche den leidenden Menschen wider seinem idealen Zustande, der Glückseligkeit zuführt. Das letzte Ziel von Dantes Dichtung ist daher überall das eigentliche Menschwerden, oder — was ihm dasselbe — die ekstatische Erhebung zur Gottseligkeit. Sobald er auf seinem eigenthümlichen Wege des wesentlich philosophischen Raisonnements diesem Ziele sich hinlänglich genahet hat, so beginnt auch das rein menschliche Pathos seine Phantasie zu erwärmen und zu beleben; und das sind die Momente, worin er unsere ästhetischen Ansprüche weit über alles Erwarten befriedigt. Diese Theile seiner Dichtung müssen daher auch starke Anziehungskraft auf Shakespeare als Dichter ausgeübt haben; denn dort laufen seine poetischen Endziele mit den eigenen Shakespeares zusammen. Wie ich vermuthe, ist Shakespeare als Dichter aber auch noch durch eine andere

skandinaw. Reiseeindrücke (Auswahl a. d. kl. Schriften, 2, Ausgb., Berlin 1875, 8^o, S. 81), „herrschen schon über die Sprache, und die Meisterhaftigkeit ihrer edlen Form, die Trefflichkeit ihrer Gesinnung scheinen anhaltenderes Studium zu verdienen, als ihr zugleich spannender und ermüdender und abgestorbener Inhalt.“ Dem muß man sich gewiß anschließen, sofern man das „abgestorben“ — Jac. Grimms Meinung gemäß — auf die allegorisch mythologischen und die zeitgenössischen Anspielungen, sowie auf die scholastischen Deductionen der Göttl. K. einschränkt, und nicht etwa auf den eigentlichen Grundgedanken, die religiöse Befreiung und Erlösung des Menschen, ausdehnt. Ein Urtheil dagegen, wie es Friedr. Bouterwek („Gesch. d. Künste u. Wissenschaften“, Abth. III. Gesch. d. schönen Wissenschaften, Bd. I, Göttingen 1801, 8^o, S.S. 80—97) zu fällen sich erdreistet hat, ist gradezu kindisch vorlaut und schief. Bouterweks Weisheit ist auch längst vergessen, wie der allegirte akademische Vortrag Jac. Grimms beweist.

Eigenschaft von Dantes großer Dichtung gefeßelt. Der Umstand nämlich, daß Dante in den vorbereitenden Stadien der Darstellung immer das kühlende Verstandeselement herauskehrt, läßt nicht allein überall seine unerschütterliche Selbstbeherrschung und Mäßigkeit erkennen, sondern giebt auch seinem Pathos, das sich stets ohne den geringsten Beisatz von Prunk oder gar von Bombast entfaltet, jene hinreißende Gewalt des klaren und bedeutenden Gefühls, das auch das shakespearesche Pathos so vortheilhaft von dem Marlowes unterscheidet. Ein untergeordnetes Talent könnte sich daran nicht bilden; es würde sicherlich zur Manierirtheit verführt werden. Für Shakespeare dagegen war hier ein Gegenstand erfolgreicher Studien; das bezeugen schon Hamlets Unterweisungen für die Schauspieler. Zweifellos muß auch die Wortsicherheit Dantes, seine Knappheit und exacte Schärfe der Sprache, den englischen Dichter in hohem Maße angezogen haben, der je länger je mehr grade in diesem Punkte eine frappante Verwandtschaft mit dem Florentiner zeigt, obwohl der Dramatiker als echtes Volkskind über einen viel umfangreicheren Wortschatz gebietet, wie der gelehrte Mystiker. Auch diese Sprachherrschaft hängt übrigens mit dem verstandesmäßigen Element von Dantes — und also auch von Shakespeares — Dichtung zusammen.

Die große Wichtigkeit des Parallelismus von Dante und Shakespeare liegt aber nicht sowohl in der Uebereinstimmung und Geisterverwandtschaft beider Dichter, als vielmehr gerade in den Punkten, wo sie sich, ungeachtet dieser Verwandtschaft von einander scheiden. Die Verwandtschaft beider Geister gründet sich nämlich auf solche psychischen Aehnlichkeiten, daß wir in ihr eine Gewähr dafür haben, die beiderseitigen Divergenzen seien kaum auf individuelle Verschiedenheit zurückzuführen, sondern neben der Nationalität, hauptsächlich auf verschiedene Anschauung der Zeit. Der Nationalität möchte ich nicht mehr zuschreiben, als das, was Dowden grade aus der Zeit erklären will, nämlich den sogen. Realismus Shakespeares, d. h. sein offenes Verständniß für praktische Lebensverhältnisse, und seine Fähigkeit, sie zur Grundlage seiner Dichtung zu nehmen; alles Uebrige dagegen fällt uns. Es dem Unterschiede der Zeiten anheim, so daß wir, im Grunde genommen, die Abweichungen Shakespeares von Dante als die Abweichungen des modernen Geistes vom mittelalterlichen zu betrachten haben. Und das grade ist es, was in meinen Augen eben jenen Abweichungen einen so ganz besonderen Werth verleiht.

Oft schon ist ausgesprochen, Shakespeare sei in seiner Dichtung der Repräsentant des modernen Zeitgeistes im Gegensatze zum Mittelalter; so weit aber meine Kenntniß reicht, ist die Idee stets in einem nebeligen Hintergrunde verschwommen, weil die Contrastfolie gefehlt hat. Man stelle jedoch zwei so ebenbürtige Geister wie Dante und Shakespeare sich gegenüber, und die Contrastfolie, der Resonanzboden, welcher der Idee eindringliche Kraft giebt, ist geschaffen.

Obwohl Dante entschiedener und berufsmäßiger Gegner des politischen Papstthums ist, auch insofern nicht für strenggläubig papistisch gelten kann, als ihm die Lehre von der päpstlichen Schlüsselgewalt für antichristlich simonistische Fälschung des Sacraments der Beichte und Buße gilt, und seiner Meinung nach der päpstliche Primat ein bloßes Archimandritenthum, der Krummstab kein Schwert sein sollte; obwohl sage ich, Dante in diesen Punkten entschiedener Vorläufer der Reformation, insbesondere Luthers ist, so muß er doch unstreitig als mustergiltige Verkörperung der mittelalterlichen Weltanschauung betrachtet werden. Und eben darin liegt der Grund, daß er nicht Dramatiker ist. Die mittelalterliche dualistisch spiritualistische Weltanschauung, die ihren Höhepunkt in der mittelalterlichen Mystik erreicht, und unter den Mystikern wider in Dante, sie war gar nicht im Stande sich zur Idee des dramatischen Mikrokosmos aufzuschwingen; sie kannte nur die gotterleuchtete Welt, die streng nach der vermeintlichen Weltordnung Gottes lebte, und die von dieser Ordnung abgefallene, in der das evangelische Licht völlig erloschen war, und der Gottes Wunderkraft ein jähes Ende bereiten müsse, um die anakatastasischen Verheißungen der Bibel in Erfüllung gehen zu lassen. Dante selbst hat nachweislich seine Zeit, im Gegensatz zur urchristlichen, zu der Zeit der apostolischen Brüdergemeinde, für die abgefallene gehalten, der ein jäher Untergang bevorstehe, welchem dann die Anakastasis des „Veltro“ folgen würde, dem keine irdische Schüssel Speise, kein irdischer Becher Trank darreichen, sondern der sich lediglich von Himmelsmanna nähren würde. Wo war bei solchen Anschauungen ein Raum für die Vorstellung des steten Waltens der Vorsehung im Endlichen, in der begrenzten menschlichen Handlung? Das „Böse“, die Sünde konnte unter solchen Verhältnissen unmöglich als organische Wirkungskraft der Weltregierung aufgefaßt werden; sie war der Hölle entsprungen, und mußte einfach wider zur Hölle fahren¹⁾. Für die göthische Weisheit, die den Mephistopheles sagen läßt:

„Ich bin ein Theil von jener Kraft,

Die stets das Böse will, doch stets das Gute schafft,“
hätte man keinen Sinn gehabt, und wäre somit außer Stande gewesen, im engen Raume des Dramas die waltende Hand der Gottheit zu verfolgen, wie sie das Böse benutzt, um sich in ihrem vollen Glanze zu offenbaren, indem sie dasselbe keineswegs bloß als rächende Macht, im Sinne des Mittelalters vertilgt, sondern den weiteren bedeutenden Erfolg herbeiführt, daß aus dem Bösen selbst

1) Allegorisch auf das sprechendste durch das Bächlein (ruscelletto) ausgedrückt, dessen Bett Dante und Virgil als Pfad aus der Hölle dient. (Inf. XXXIV Tert. 43 f.) Das Bächlein selbst ist ein Abfluß der Lethe, welche den letzten Rest der Sündhaftigkeit der geläuterten Seelen in sich aufnimmt.

das Gute erwächst, weil es wider Willen in seiner Kehrseite das Unvergängliche zeigt, und dadurch eben den Kampf der ewigen Idee gegen sich wach ruft, dem es erliegt.

Dieser Idee hatte sich schon die antike Tragödie dienstbar gezeigt, obwohl ihr die Wege schlimm genug durch die unklare heidnische Lehre vom praedestinirenden Fatum verrammelt waren. Danten und seiner Zeit lag sie dagegen ganz fern; an die Stelle des Fatums war damals ein widerlicher Wunderglaube getreten, der auch den größten Sohn des Mittelalters, Danten selbst, beherrscht, wenngleich er wenigstens den absoluten Wahnsinn der Astrologen, der übrigens noch bis in Shakespeares Zeit und darüber hinaus gespukt hat, von sich weist. Aber gesetzt auch, Dantes Zeit und vor allem dieser selbst, wären zur Erfassung der Idee des Dramas an und für sich disponirt gewesen, so würde sich ihnen doch noch ein anderes Hinderniß als unüberwindliche Wegsperre entgegengestellt haben.

Das Mittelalter, und vorweg Dante, kategorisirt und schematisirt nur in vollkommener Abstraction. Der Gedanke des unrein zwiespaltigen Seelenzustandes, aus dem sich allmählig entweder das Uebel entwickelt, oder der Mensch gereinigt hervorgeht, ist ihm gänzlich unbekannt. Man merkt bei Dante recht wohl, daß er Gefühl und Verständniß für diese Zustände hat; denn er behandelt die Uebelthäter ein und derselben Höllenkategorie im Dialoge doch sehr ungleich; es läßt sich darin deutlich ein Vorschreiten a malo in pejus beobachten; und ebenso läßt er die Läuterungsstrafen im Purgatorio individuel von verschiedener Dauer sein, und benutzt endlich sogar die damalige astronomische Lehre von den sieben Himmeln, um, theilweis wenigstens, den Sitz der Seelen¹⁾ im Paradiese ihrer Individualität anzupassen, sofern er — was die Regel — dabei nicht durch didaktisch allegorische Gesichtspunkte bestimmt wird. Gleichwohl ist selbst Dantes Gefühl und Verständniß für diese Zwiellichtszustände der Seele nicht nur nicht geweckt, sondern im Gegentheil durch die scholastische Gewohnheit des starren Kategorisirens vollkommen betäubt; die mittelalterliche Denkungsart hat ihm Herz und Auge für den werdenden Menschen, der den Dramatiker allein interessirt, geschlossen; er hat nur Sinn für den ausgewachsenen, an seinen Möglichkeitsgrenzen angelangten, und auch diesen faßt er nicht eigentlich in seiner psychischen Individualität auf, sondern wesentlich nur als moralisches Abstractum, als Kategorie.²⁾ Seine Kunst zu individualisiren ist entschieden

1) Richtiger ist zu sagen: „den Erscheinungsort“; doch darauf kommt hier nichts an.

2) Dem scheint freilich zu widersprechen, was Ludw. Geiger, Renaissance u. Humanismus in Italien u. Deutschland, Berlin 1882, 8^o, S. 17ff. über Dantes „Entdeckung des Menschen“ in sich ausführt; ich bleibe aber dennoch durchaus bei meiner Ansicht stehn, und muß namentlich die Berufung auf Dantes Vita Nova zur Unterstützung von Geigers Ausführung für vollkommen verfehlt halten.

nicht groß, was auch seine Lobredner dagegen sagen mögen; durchgehends wird er dabei durch allegorische Gesichtspunkte bestimmt. Eine solche Zeit wird auch auf dramatischem Gebiete niemals über das abstracte Schema hinauskommen; sie wird sich Mirakelspiele und Moraliäten schaffen, die weder Anfang noch Ende haben, dafür aber mit allegorischen Personificationen vollgestopft sind, welche die abstracten Gedankenkategorien repräsentiren; und sie wird ferner ihre Belustigung in Rüpelspäßen suchen, die sie dem Lehrhaften und Trivialen untermischt. Da aber, wo das ihr entsproßte Dichtergenie die Höhe des Parnasses zu ersteigen unternimmt, wird es so handeln wie Dante; es wird Didaxis und Lyrik, bez. Elegie mischen, in undramatischer Form nach Art von Ovids Metamorphosen Begebenheiten und Situationen aneinanderreihen, die nur durch abstract didaktische Gesichtspunkte verbunden sind; und es wird vor allem in mystischer Transcension durch Hölle und Purgatorio zum Himmel aufsteigen, um uns die Kategorien in ihrer Vollendung zu zeigen. Wir werden Erhabenes und Langweiliges, Liebliches und Abstoßendes zu sehen und zu hören bekommen; das wahrhaft poetische Vergnügen dagegen, daß uns in epischer oder dramatischer Darstellung gezeigt wird, wie dieser der Hölle verfiel, und jener zur Seligkeit des Himmels berufen werden konnte, wird uns unbittlich versagt bleiben. So weit nicht der Dichter in Person hervortritt, werden wir vor starre Schemen gestellt werden, die theils der antiken Mythologie, theils der antiken, oder der biblischen, oder der zeitgenössischen Geschichte entlehnt sind, und von denen die einen sich in streng formalistischer Weise¹⁾ durch rechtzeitige Reue und Buße vor der ewigen Verdammniß geschützt haben, während die anderen wegen dieses formalen Mangels auf ewig verdammt sind, „in der Hölle zu wimmern.“²⁾

Jenes wahrhaft poetische Vergnügen, das sich dieser kasteienden Verhimmelungspoesie wie das Echte dem Unechten gegenüberstellt, konnte eben nur eine Zeit gewähren, welche den anakastatischen Wahn aufgeben, und mit der Idee der päpstlichen Mittlerschaft zwischen Gott und Menschheit vollständig gebrochen hatte, die sich daher gedrungen fühlte, ihren Blick nicht bloß auf die didaktische Doctrin, sondern in ihr lebendiges Innere zu werfen, um die Mittel und Hemmnisse seiner Gottähnlichkeit und Gottselig-

1) Das darf jedoch nicht so verstanden werden, als ob es Dante nicht mit der wirklichen Wesenheit des Reueprocesses vollster und sogar bitterster Ernst gewesen wäre; sondern nur so, daß ihm dieser Reue usw. Act doch wie ein Mysterium vorgekommen ist, das ipsa forma die göttliche Gnade und Erlösungskraft an sich zieht.

2) Ich halte es ganz entschieden für mittelalterlichen, ja sogar für dantesken Nachklang, wenn der Geist im Hamlet deshalb ins Purgatorium verwiesen ist, weil er ohne Abendmahl und letzte Oelung heimgegangen ist. Aber er ist doch nicht mehr der ewigen Höllenpein verfallen.

keit kennen zu lernen; eine Zeit, die zu leiblicher und geistiger Wohlfahrt des Menschen die Wissenschaft ungehindert frei gab, und dadurch rapide vorwärts kam. Das ist die Zeit der Elisabeth, in der sich vollkommen naturgemäß grade bei den Engländern ein — so zu sagen — dramatischer Zeitgeist entwickelt, und die uns daher auch einen Shakespeare gebracht hat.

Aber dieser Heros ganz allein ist es gewesen, welcher das englische Drama im wahren Wortsinn geschaffen hat. Nur ein einziger Concurrent kann in Frage kommen, wenn es sich um einen Antheil an dieser Ruhmesthat handelt, der heute ebenso hoch gepriesene, wie ehemals verdamnte Marlowe. Aber dieser Concurrent ist unbedingt zurückzuweisen.

Marlowe hat kein Drama im echten Sinne, und noch viel weniger eine echte Tragödie geschaffen. Von dem pantheistischen Grundzuge der Tragödie hat er während seiner ganzen Laufbahn niemals eine instinktive, geschweige denn klar bewußte Vorstellung gezeigt. Der Grund davon ist, daß er niemals ein reines und edles Pathos gefühlt, und noch weniger sein empirisches Selbst pathologisch beobachtet hat¹⁾; und das hat dann wider die absoluteste Unfähigkeit der psychologischen Entwicklung und Motivirung der Handlung zur Folge gehabt. Marlowe stellt nirgends eine in sich geschlossene Handlung im Drama dar, sondern stets ein Conglomerat von Begebenheiten, die uns wesentlich in der Gestalt von Zufälligkeiten vor Augen treten. Er hat allerdings neben der Begebenheitsdarstellung auch die Charakterdarstellung angestrebt; nicht aber als ein Ineinander, wie es der wahre Dramatiker thut, sondern nur als ein Nebeneinander. Ueberdies aber leidet seine Charakterdarstellung genau an derselben Ziellosigkeit und Planlosigkeit, daher auch unbegrenzten Maßlosigkeit, wie seine Begebenheitsdarstellung, so daß beide nicht im Stande sind, als Ganzes unser menschliches Interesse auf sich zu ziehn.²⁾ Das, was an seinen Werken zu loben ist, einen relativen Fortschritt in der Geschichte des damaligen englischen Dramas bedeutet, ist in keinem Falle das Ganze, sondern gilt unter allen Umständen nur von einzelnen Theilen.

Das grade Gegentheil muß überall von Shakespeare behauptet werden. Es scheint mir zwar unrichtig, Shakespeares Hauptstärke

1) Es kann ms. Es. daher auch gar keine Rede davon sein, ihm — mit Dowden, Shakespeare usw. Uebersetzt von W. Wagner, Heilbronn 1879, 8^o, S. 39 — das Prädicat „Idealist“ beizulegen.

2) Dowden, meint, S. 74, Marlowes Methode sei, „die Leidenschaften in gigantischem Maßstabe zu idealisiren“. Das sind ms. Es. Worte ohne festen Begriff, und ich halte ihnen gegenüber durchaus an meiner Darstellung fest. Richtig aber ist, wenn dort weiter behauptet wird, Shakespeare habe erkannt, daß er nach einer wesentlich anderen Methode produciren müße, wie Marlowe gethan.

in der psychologischen Seite seiner Werke zu finden; Shakespeare ist durchaus in erster Linie Dichter, und nur als Dichter Psycholog; es giebt aber keinen Dichter, der die Kunst der psychologischen Entwicklung der Handlung im Drama mit größerer Selbstständigkeit und Sicherheit, sowie mit mehr plastischer Concentration und Anschaulichkeit geübt hätte, oder jemals zu üben im Stande sein würde. Schon das mußte seinem Drama, besonders seiner Tragödie, eine innere Einheit verleihen, die selbst durch die sophokleische Tragödie nicht überboten wird; dazu aber kommt noch der pantheistische Grundzug seiner Tragödie, der diese Einheit erst zum organischen Ganzen fest in sich abrundet, und auf den ich hier grade das Hauptgewicht legen muß.

Wir werden seiner Zeit sehen, daß der Hamlet, wenn auch nicht in seiner heutigen Gestalt, zu Shakespeares ältesten Stücken gehört; in keinem Stücke aber tritt der pantheistische Grundzug so klar ausgeprägt und lebendig hervor, wie in dieser Tragödie. Fr. Vischer sagt von ihr mit vollstem Recht in der oben, S. 9, allegirten Abhandlung (S. 150): „Hamlet ist im höchsten, besten und reinsten Sinne Schicksalstragödie, oder, wenn man das Wort nicht anthropomorphisch verstehen will, Vorsehungstragödie.“ Damit ist von der allerkundigsten Seite, deren Autorität ein Dietrich und andere Heroen von heute denn doch wohl recht vergeblich bekämpfen, eben jener frappante Grundzug jener Tragödie constatirt, den ich, durchaus im Sinne von Vischer, als „pantheistisch“ bezeichne.¹⁾

Die Objectivirung, wie Shakespeare in einem seiner Sonette sich höchst drastisch ausdrückt, das „looking askance and strangely on truth“, ist der Process, wie der Dichter sich aus dem Pathos zum „pathologischen“ Bewußtsein hindurch arbeitet, das ihn zum geistigen Herrn und Bildner des durchlebten Seelenzustandes macht. Wir werden an zahlreichen Beispielen bemerken, daß Shakespeare eine erstaunliche Energie in der Kraft zu objectiviren beseßen hat, während seine tobenden Gegner in diesem Punkte sich vollkommen gelähmt zeigen. Eben darin ist der Grund zu suchen, daß sie, daß insbesondere Marlowe, niemals ein reines, edles Pathos gefühlt, daß sie ganz außer Stand gewesen sind, pathologische Beobachtungen an sich selbst zu machen. Diese moralische Energielosigkeit mußte die Mitglieder der sog. Shakespeare-Vorschule naturgemäß hindern, bis zur echten Poesie vorzudringen; so weit sie sich wirklich auf dem Wege zu dieser Göttin befanden, wie es bei Marlowe und Greene unstreitig der Fall gewesen, machten sie doch weit vor erreichtem Ziele Halt, während es Shakespeare, Dank seiner außer-

1) Was darunter zu verstehn ist, hat Vischer in seiner berühmten Abhandlung „Ueber das Erhabne und Komische“ usw. Stuttgart 1837, 8^o, S.S. 93—109, mit unübertrefflicher Klarheit in höchst anziehender Sprache auseinandergesetzt.

ordentlichen moralischen Energie, wirklich erreichte. Eben diese Energie begründete daher — wie ich schon Weit. Beiträge, I. S. Xf., n. 1, behauptet habe, einen wirklich specifischen Unterschied zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern; sie ist es, welche ihn vollständig und unnahbar von jenen trennt. Diese Energie aber ist die Resultante starker pathetischer Zustände; und so zeigt sich denn auch hier wider, daß der Dichter, der Künstler Shakespeare ohne seine Leidensgeschichte gar nicht zu begreifen ist.

Der Dichter, wohl gar der Dramatiker Shakespeare? Ha, einen solchen giebt es ja gar nicht! „Mit Feuereifer sind“ in Amerika, wo man — nach der Ansicht gewisser Leute — „solche Vorurtheile“, wie den Glauben an die historische Realität des Dramatikers William Shpkespeare, „nicht kennt“, „Delia Bacon, Nathanael Holmes u. a.“ für die „Theorie“ eingetreten, daß Bacon, der Zeitgenosse des Schauspielers Shakespeare und nachmalige Lord von Verulam, der Dichter der sogen. shakespeareschen Dramen sei; und diese gelehrten und kritischen Köpfe, von denen der eine, derjenige der Miss Delia Bacon, freilich nachweislich nicht so recht kerngesund gewesen, haben recht; sie haben sich das unsterbliche Verdienst erworben, der entgegengesetzten „dreihundertjährigen Mystification ein Ende gemacht zu haben.“ So wenigstens versichert uns ein auf alle Fälle sehr „außerordentlicher“ Anonymus in der Beilage zu Nr. 60 der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Jahrgang 1883. (Vergl. ferner Nr. 75, Beilage, Seite 405 f derselb. Ztg., Jhrg. 1884). Man sollte glauben, daß jeder, der noch irgend etwas darauf giebt, nicht öffentlich ausgelacht zu werden, mit solch verwildertem Kohle nicht zu Markte ziehen würde; denn wie sehr sich auch der augsburger Anonymus, unter dem Beistande der Augsburgerin selbst, den Anschein eines profunden Gelehrten zu geben versucht, es gehört doch eine ganz unglaubliche Ignoranz, und demzufolge Arroganz dazu, mit einer solchen Behauptung sich öffentlich hervorzuwagen. Daß der gelehrte Mann nicht bloß — um mit Elze zu reden — Shakespeare-Dilettant, sondern absoluter Shakespeare-Ignorant ist, lassen denn auch nicht wenige seiner positiven Behauptungen erkennen; und sein Beweis ist eine derartig kritiklose Wischewasche, schlägt sich derartig mit den eigenen Fäusten ins Gesicht, daß man wirklich besorgt sein muß, Delia Bacon habe ihn angesteckt. Es wäre selbstverständlich reine Zeitverschwendung, sich mit der Widerlegung dieses bodenlosen Beweises zu befaßen, von dem selbst die Redaction der Augsb. Zeitung gestehen muß, der „gelehrte Herr Verfasser“ müsse doch erst „schlagendere Argumente vorführen“, ehe „ein ernstlich begründeter Zweifel“ an Shakespeares Urheberschaft an den von Hemminge und Condell uns überlieferten „shakespeareschen Dramen“ aufkommen könne. Es wird vollauf genügen, die unglaubliche Ignoranz des „gelehrten Herrn Verfassers“ nachzuweisen. Die Thatsachen, die dabei ans Licht zu ziehn sind, werden zugleich den unumstößlichen Beweis

dafür liefern, daß weder dieser, noch sonst irgend ein „gelehrter Herr Verfasser“ jezt oder in Zukunft im Stande ist oder sein wird, Argumente vorzubringen, welche einen Zweifel an Shakespeares Urheberschaft an den bezeichneten Dramen begründen können; daß diese Thatsache vielmehr für die Geschichte so außer Zweifel steht, wie die Thatsache, daß Luther die 95 Thesen, die er am 31. October 1517 an die Schloßkirche zu Wittenberg geschlagen, selbst verfaßt hat; oder wie die Thatsache, daß auf Erden noch niemand gestorben ist, der vorher nicht geboren war.

Der augsburger Anonymus geht von der Annahme aus, Shakespeares Autorschaft sei überhaupt erst durch die erste Gesamtausgabe seiner Werke, welche Hemminge und Condell 7 Jahre nach seinem Tode besorgt haben, durch die Folio von 1623, bekannt geworden; und er bildet sich ein, mit seinen Disputirkünsten die Thatsache wegstreiten zu können, daß die Angabe der beiden Herausgeber, Shakespeare sei der Verfasser, wirkliche Wahrheit sei, obwohl sie auch durch das Zeugniß Ben Jonsons, durch den Panegyricus, welchen er der Gesamtausgabe vorgesezt hat, sowie durch seine später noch zu beleuchtenden, dem augsburger Gewährsmann bisher ebenfalls verborgen gebliebenen „Discoveries“ ausdrücklich bestätigt wird. Namentlich in dem Ansturme auf die Glaubwürdigkeit von Ben Jonsons Panegyricus leistet der „gelehrte Herr Verfasser“ das Nochnichtdagewesene an logischer Confusion und innerer Widerspruchsfülle. Aber der gute Mann irrt ganz und gar. Wir besitzen zunächst eine Uebersicht über die literarische Production des elisabethanischen England, welche ein gelehrter Pedant, Namens Franz Meres im Jahre 1598, also 9 Jahre vor Shakespeares Rücktritt von der Bühne, unter dem Titel „Palladis Tamia“ herausgegeben hat; und in diesem Buche werden „Die beiden edlen Veronesen, die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmühen, Gewonnene Liebesmühen (vielleicht Ende gut alles gut, oder Wie es auch gefällt), Ein Sommernachtstraum, Der Kaufmann von Venedig, Richard II, Richard III, Heinrich IV, König Johann, Titus Andronicus und endlich Romeo und Julia“ als Komödien und Tragödien von William Shakespeare — nicht etwa als dessen „sämtliche Dramen“ aufgeführt. Aus demselben Jahre besitzen wir ferner eine handschriftliche Aufzeichnung des Dr. med. Gabr. Harvey, nachweislich eines Bekannten unseres William Shakespeare, des Inhalts, daß zwar die jüngere Gesellschaft von Shakespeares Venus und Adonis sehr entzückt sei, den Weiseren aber seine Lucretia und sein Hamlet mehr ansprächen. (Vgl. K. Elze, Einleitg. in seine ältere — deutsche — Hamlet-Ausgabe, Leipzig 1857, 8^o, S. XXX). Weiter ist ein Stück auf uns gekommen, betitelt „The Return from the Parnassus or the Scourge of Simony“, was spätestens Weihnachten 1602 auf der Universitätsbühne in Oxford oder Cambridge aufgeführt ist. (Vergl. Anh. VI). Der Verfasser des Return bezeichnet nun aber den Schauspieler William Shakespeare als den Verfasser von Venus und Ado-

nis, sowie von der Romanze *Lucretia*¹⁾, so daß kein Zweifel daran möglich ist, daß Gabr. Harvey eben diesen Schauspieler als Verfasser des *Hamlet* betrachtet hat. In demselben akademischen Stücke wird ferner im allgemeinen von der dramaturgischen Thätigkeit dieses Schauspielers gesprochen, und gesagt er übertreffe und besiege alle akademischen Dramatiker und habe auch dem Ben Jonson eine gründliche Purganz eingegeben²⁾; dem Ben Jonson, der nach unserem Anonymus fälschlich Hemmingses und Condells Autorangabe bestätigt haben soll, obwohl — nach dem erstaunlichen Anonymus sogar, weil — er dem Bacon nahe gestanden habe und verpflichtet gewesen sei. Der Anonymus muß in seinem Leben auch noch nichts von Weewers Epigrammensammlung (1599) und dem Epigramm „Ad Gulielmum Skakespeare“ (Delius, Biograph. Nachrichten, Note 36) gehört haben, worin unser Dichter als Vater der Romanzen *Venus* und *Ad.* und *Lucretia*, sowie der Dramen „*Richard*“ und *Romeo* aufs höchste gefeiert wird. Es muß ihm endlich auch ganz unbekannt geblieben sein, daß gewisse Stücke unseres William Shakespeare nicht bloß während seiner Lebenszeit, sondern sogar noch während der Zeit, wo er in London als Künstler wirkte, als seine Stücke im Drucke erschienen sind. Ich nenne nur die beiden Quartos des *Sommernachtstraums* von 1600 (Elze, W. Shakesp. S. 325)³⁾ und die beiden Quartos des *Hamlet* von 1603 u. 1604 (Elze, Einleitg. in der deutschen Ausgabe, S. LVII).⁴⁾

Es ist klar, daß der bloße Nachweis, Shakespeare sei nicht der Verfasser seiner eigenen Werke gewesen, noch lange nicht zu dem Schluß führt, daß dieselben von Bacon herrühren; und der gelehrte Anonymus hat sich denn auch veranlaßt gesehn, diese Thatsache noch besonders nachzuweisen; ja, die Sache liegt thatsächlich so, daß eben dieser zweite vermeintliche Nachweis die Veranlassung für ihn geworden ist, die wahnwitzige amerikanische Hypothese wider aufzunehmen. Eine Frau Henry Pott hat jüngst (1883) in London ein Werk „*The Promus of Formularies and Elegancies by Lord Bacon, illustrated and elucidated by passages from Shakspeare*“ erscheinen lassen, und das hat den Anstoß zu der gelehrten Abhandlung gegeben. Der Verfasser ist auch hier das Opfer seiner Unwissenheit geworden. Während wir durch die *Palladis Tamia* von Franz Meres bereits 1598 und durch die beiden Quartos von 1600 authentisch davon in Kenntniß gesetzt werden, daß unser William Shakespeare der Verfasser des *Sommernachts-*

1) Vrgl. Bd. II, S. 262.

2) Vrgl. Bd. II, S. 272.

3) Ich empfehle dem Herrn Anonymus diese Seite von Elzes Werk recht dringend. Die Augen werden ihm vor Verwunderung übergehn.

4) Von der Inschrift unter Shakespeares Büste in der Kirche von Stratford muß der grundgelehrte Anonymus auch wohl noch nie etwas gehört haben. Vrgl. darüber „*Halliwell Life of William Shakespeare*“, London 1848, 8^o, S. 87 f.

traums ist, muthet er uns dennoch zu, das Stück für ein Werk Bacons zu halten, weil sich in einem Hofmaskenspiel des letzteren gewisse sprechende Anklänge an Shakespeares Stück finden. Kann nicht etwa Bacon hier von Shakespeare geborgt haben, wie er es auch anderwärts gethan zu haben scheint? Ein wirklich kritischer Kopf könnte aus den Thatfachen, die der augsburger Anonymus aus Frau Pott's Werk zusammengestoppelt hat, unter den obwaltenden Verhältnissen doch gewiß keine weitere Folgerung ziehen, ausgenommen etwa, daß er schloße, der Sommernachtstraum müsse Bacons Maskenspiel nicht allzu lange voraufgegangen, und von Bacon als Wegweiser bei seiner Composition benutzt sein, weil ihm in frischer Erinnerung war, daß derselbe einen starken und außergewöhnlich günstigen Eindruck auf die Königin Elisabeth gemacht hatte. Der „gelehrte Herr Verfasser“ der Augsburgerin muß dagegen die Sache radical anfaßen; ihm werden diese Umstände zum Identitätsbeweise.

„Dat du die Näs ins Gesicht behältst!“ sagt Onkel Bräsig.

I.

Die stratforder Katastrophe und Shakespeares Uebertritt zur Bühne.

Shakespeares historische Existenz, seine menschheitliche Wirksamkeit, ist durch und durch nur eine künstlerische, und beschränkt sich daher ganz auf die kurze Zeit seiner öffentlichen Künstlerlaufbahn in London.

Der auch als Mensch höchst interessante, durchaus eigenartige Mann, geboren im April (wahrscheinlich am 23. April) 1564, hat volle 24 Jahre, theils an seinem Geburtsorte, dem kleinen warwickshirer Städtchen Stratford a. Avon, theils anderwärts gelebt, ohne der Geschichte anzugehören¹⁾. Dann plötzlich taucht er als Künstler

1) Die Frage, was der vorgeschichtliche Shakespeare gewesen, liegt außerhalb meiner Aufgabe; ich bin jedoch in der Lage ein Par werthvolle Beiträge zu deren Lösung liefern zu können, und will um so weniger versäumen, das in dieser Note zu thun, als mir selbst die Beantwortung der Frage bei gewissen Gelegenheiten zustatten kommt. Der Lord Oberichter John Campbell hat bekanntlich in einer besonderen Abhandlung „The legal acquirements of Shakespeare“ (London 1859, 12^o) nachgewiesen, daß unser Dichter genaue Kenntniß des englischen Rechts gehabt haben muß. Daraus und aus anderen Thatsachen, die K. Elze in seiner eleganten und klaren Weise — Will. Shakesp., S.S. 99 ff. — dargelegt hat, ist die Vermuthung geschöpft, Shakespeare habe in Stratford eine juristische Thätigkeit gehabt. Diese Conjectur, die schon Ch. Arm. Brown („Sh.'s autobiographical poems“, London 1838, 8^o, S. 16 f.) aufgestellt hatte, habe ich — Shakesp. d. Kämpfer, IV. 729 ff. — leider insofern bestritten, als ich plausibel zu machen gesucht, daß der Dichter nicht schon in Stratford, sondern erst in London ein „lawyer“ oder „lawyer's clerk“ geworden sei. Sie erweist sich indeß in allen Punkten als richtig; und wir sind sogar in der Lage ihr noch viel bestimmtere Gestalt zu geben. Wir können nachweisen, daß Shakespeare in Stratford Recorder gewesen ist. Zunächst steht fest, daß zu seiner Zeit in Stratford ein „Court of Record“ bestanden hat (vgl. Halliwell, „Life of William Shakespeare“ usw. London 1848, 8^o, S. 134); Halliwell hat eine ganze Anzahl von Urkunden dieser Behörde in seiner Shakespearebiographie benutzt. Ferner stichelt Thom. Nash 1589 in einem offenen

voll mächtig hinreißenden Zaubers in London auf, und theilt sich bis zum Herbst 1607 mit anderen hervorragenden Geistern in die Herrschaft der Zeit; von diesem Momente an verschwindet aber seine persönliche Individualität wider in privater Zurückgezogenheit, worin er schon nach neun Jahren stirbt.

Ein seltsames Menschenmeteor! Was mag wohl diesen Sonderling seiner öffentlichen Wirksamkeit zugeführt haben? Sein Genie! antwortet die herkömmliche Shakespearebiographie, und gesteht höchstens noch zu, daß gewisse untergeordnete Nebenmotive: häusliches und eheliches Misbehagen¹⁾, ein Jagdfrevel, dessen der passio-

Sendschreiben an die beiden Universitäten Cambridge und Oxford, das er Greenes Pamphlet „Menaphon“ vorgesezt hat (vrgl. K. Elze, a. a. O., S. 98 f.), auf Shakespeares ehemalige Thätigkeit als Recorder; und dasselbe geschieht in zwei Komödien, die ich sogleich nennen werde. Endlich können wir aus gewissen Anspielungen George Chapmans auf Shakespeares Vorleben, insbesondere auf seine Flucht von Stratford, urkundlich feststellen, daß der große Dramatiker in der Zwischenzeit vom Tage der Flucht bis zu seinem Auftreten in London unmöglich Recorder gewesen sein kann, weil er die Zeit im Auslande zugebracht hat (vrgl. Bd. II S. 74 f.); und somit dürfen wir als ausgemacht annehmen, daß unser Dichter ehemals dem stratford Court of Record als Recorder angehört, und auf diese Weise seine Rechtskenntniße erworben hat. Dafür spricht auch — um nun auf die beiden „Komödien“ zu kommen — daß Peele in einem übrigens vollkommen werthlosen — Stücke „Willy beguiled“ den Shakespeare unter der Maske eines „lawyer“, was ja auch der Recorder ist, bekämpft, und ihm dabei das Recordergeschäft der Schuldbeitreibung beilegt. Offenbar aber ist Peele davon ausgegangen, daß Shakespeare in seiner Vaterstad selbst Recorder gewesen; denn er läßt am Schluß seines Sudelstücks Shakespeare als Recorder flüchtig werden. (Vrgl. Bd. II, S. S. 240 ff.) Die zweite hierher gehörige Komödie ist das schon in der Einleitung erwähnte Return from the Parnassus, dessen Verfaßer muthmaßlich Thom. Lodge ist, und das sich in Gesinnung und Technik dem Willy beg. durchaus ebenbürtig zeigt. In diesem Stücke ist ein Recorder als Shakespeares Prügeljunge eingeführt. (Vrgl. Bd. II S. S. 255.)

1) Halliwell, der offenbar einen weit übertriebenen Glauben an archival antiquarische Indicienbeweise hat, glaubt (a. a. O. S. 120 f.) die Thatsache des „ehelichen Misbehagens“ ganz bestreiten zu dürfen. „Anne Hathaway“, sagt er, „as appears from her monumental inscription in Stratford church, was born in the year 1556, and was therefore 8 years older than her husband. With this fact in view, and relying on very uncertain personal allusions in his plays and sonnets, it has been conjectured that Shakespeare's marriage was not productiv of domestic happiness. For this opinion not a fragment of direct evidence has been produced, and by equally potent grounds we might prove him to have been in his own person the actual representative of all the passions he describes in the person of his characters“. (Der Schluß wäre auch vollkommen richtig. Der Dichter kann schlechterdings nur das eigne Pathos variiren und transformiren. Die Eiferfucht aber hat Shakespeare unzweifelhaft gründlich kennen gelernt.) „But his wife and his daughter did earnestly desire to be layd in the same grave with him, as the clerk

nirte Jäger sich im Wildparke des Friedensrichters Thom. Lucy auf Charlescote, ohnweit Stratford, schuldig gemacht hat, vor allem aber wirthschaftliche Bedrängniß zu dem Schritte mitgewirkt haben; aber nur als durchaus untergeordnete Nebenmotive mitgewirkt. Daß das Genie durch Shakespeares Uebertritt zur Bühne erst zu seinem Rechte gekommen, ist eine Thatsache so selbstverständiger Art, daß sie erst noch beweisen, oder gar leugnen zu wollen, die bare Lächerlichkeit wäre; ebenso unleugbar selbstverständlich, überdies aber auch durch den Dichter ausdrücklich bezeugt, ist, daß er ein lebhaftes Bewußtsein von seiner genialen Bestimmung und ein klares Verständniß für dieselbe gehabt hat. Unmöglich also kann er sich durch die Thätigkeit als Recorder in Krähwinkel-Stratford befriedigt gefühlt, sondern muß einen starken Zug nach London und dem Theater gefühlt haben, der ihn unwiderstehlich fortriß, sobald er sich frei fühlte, oder durch erhebliche Nützlichkeitsgründe, wenn nicht gar durch die Nothwendigkeit, gezwungen wurde, seinem unausweichlichen natürlichen Berufe zu folgen. Aber das „sich frei fühlen“, das dürfen oder müssen, das ist eben der entscheidende

informed Dowdall in the year 1693. Would you desire better sympathy? Then is there the pleasing memorial of filial affection in the chancel of Stratford church, a monument raised by her daughter, which tells us, how revered was Anne Shakespeare's memory, and plainly teaches us to infer she possessed „„as mnch virtue as would die.““ Such a being must have lived happely with the „„gentle Shakespeare.““

Ubera, tu, mater, tu lac vitamque dedisti;

Vae mihi! pro tanto munere saxa dabo.“

Die Dowdall-Anekdote, welche Halliwell bereits S. 87 f. mit größter Umständlichkeit erzählt hat, und hier wider in Bezug nimmt, besagt rein gar nichts. Der Küster, der Dowdalls Cicerone gemacht hat, ist augenscheinlich recht schlecht über Shakespeares Leben unterrichtet gewesen; wenn Dowdall aber am Schluß seines Berichtes sagt, niemand wage Shakespeares Grabstein in Folge der bekannten, angeblich — und sicher auch wohl wirklich — vom Dichter selbst verfaßten schlichten Grabschrift anzutasten, und dann hinzufügt: „tho his wife and his daughter did earnestly desire to be layed in the same grave with him“; so wird gewiß kein unbefangener Kritiker sich für berechtigt halten, aus diesen im Jahre 1693 geschriebenen Worten irgend welche Folgerung auf die Behaglichkeit oder Unbehaglichkeit von Shakespeares Eheleben zu ziehn. Was aber die pedantische Grabschrift auf dem Grabsteine von Shakespeares Ehefrau besagen soll, die doch offenbar nicht einmal von der Tochter, sondern vom Grabstein-Fabrikanten herrührt, das vermag ich erst recht nicht abzusehn. Man kann höchstens dem englischen Biographen zugeben, daß die Gründe, welche seine Landsleute bis dahin für die Annahme ehelicher Mishelligkeit zwischen Shakespeare und seiner Frau vorgebracht haben, unstichhältig sind. Daß aber damit die Sache keineswegs so weit erledigt ist, um einer Gegendeduction wie der halliwellischen Raum zu geben, ist sofort evident, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Shakespeare seit seinem Abgange von Stratford keine Geschlechtsgemeinschaft mehr mit seiner Frau gepflogen.

Punkt, mit dem die herkömmliche Shakespeare-Biographie denn doch wohl gar zu wenig Umstände macht. Shakespeare konnte in dieser Frage nicht von Freiheit und Berechtigung reden, so lange Gatten- und Vaterpflicht ihn an Stratford band. Er hatte sich vermählt, obwohl er seinen natürlichen Beruf kannte; er stand also nicht da, wie unsere Lessing, Göthe und Schiller am Beginn ihrer Laufbahn, sondern hatte sich eine Fessel angelegt, die er trotz alles Unbehagens respectiren mußte, so lange er nicht auf den Anspruch verzichten wollte, für einen durchaus moralischen Menschen zu gelten; so lange es ihm nicht gleichgiltig war, in den Augen seiner Mitmenschen als abenteuernder Wildling dazustehn. Daß Shakespeare diesen nahe liegenden Gesichtspunkt auch wirklich sehr scharf ins Auge gefaßt, daß er sich vermöge seiner bedeutenden moralischen Energie zeitweilig zurückgedämmt und von seinem natürlichen Ziele fern gehalten hat, das deutet er selbst verschiedentlich in seinen Dichtungen an, besonders nachdrücklich in *Venus* und *Adonis*. Unter solchen Umständen hätte nun aber das lezterwähnte Nebenmotiv, die angebliche Vermögensbedrängniß, von großer Bedeutung werden müssen, wenn es nicht bloß ein Phantom der Einbildung wäre. Shakespeare hat unverkennbar einen sehr offenen Sinn, das vollste praktische Verständniß für den Einfluß der „pecunia“ auf die sociale Stellung des Menschen gehabt; er ist Künstler durch und durch gewesen; nebenher aber hat er auch viel von einem Lebemann gehabt; er also würde durch ein solches Motiv erst recht stark beeinflusst sein. Indeß schon die frühere Lage der Forschung berechtigte nicht zu der Annahme, daß Shakespeare in Stratford pecuniär nicht habe auskommen können; und seitdem wir wissen, daß er dort Recorder gewesen, müssen wir eine solche Annahme vollends abweisen. Des Dichters eigne Vermögenslage vor seinem Abgange von seiner Vaterstadt ist uns gänzlich unbekannt; der desfallsige, ebenso umständliche, wie unschlüssige archivale Beweis stützt sich lediglich auf die Thatsache, daß Shakespeares Vater, John Shakespeare, kurz vor dem Abgange des Dichters auf kurze Zeit in Geldverlegenheit gewesen sei. Ganz abgeschn aber davon, daß selbst diese Thatsache unmöglich als nachgewiesen anerkannt werden kann¹⁾; wo sollen wir die Berechtigung hernehmen, aus

1) Vrgl. Halliwell, a. a. O., S. 46 f. Halliwell selbst gehört übrigens trotz seiner Ausführungen an jener Stelle, zu den Anhängern der Annahme, es seien hauptsächlich vermögensrechtliche Schwierigkeiten, welche Shakespeare seinem Dichterberufe zugetrieben hätten. Vrgl. S. S. 133—135. Halliwell hat sich darin wohl von Collier leiten lassen, der ms. Ws. der erste gewesen, welcher die Idee aufgebracht, und auch den unlogischen archivalen Beweis dafür zusammengezimmert hat. Beiläufig bemerkt, führt auch Dowden, *Shakspeare* usw., S. 24, Shakespeares Uebertritt zur Bühne auf das triviale Motiv des Erwerbs zurück, was ihn freilich nicht abhält, S. 25, behufs theoretischer Deckung wider die „ideale“ Seite des Dichters herauszustreichen. S. 27 wird dann weiter

ihr einen Schluß auf des Dichters eigene Vermögenslage zu machen? Als Recorder ist derselbe sicherlich eine sehr gesuchte Persönlichkeit gewesen, und hat muthmaßlich in dieser Stellung nicht wenig Geld verdient. Lord Campbell hat, wie gesagt, nachgewiesen, daß er ein firmer Jurist gewesen ist; eben seine Thätigkeit als Lawyer hat ferner Shakespeares praktischen Geschäftssinn ausgebildet, den wir später mit großer Verwunderung gewahren. Das deutet er z. Thl. selbst an in der Kirchhofscene des Hamlet in der Unterredung des Prinzen mit Horazio; andererseits sticheln auch seine hungernden Gegner — Nash im *Pierce Pennyless*¹⁾ und Peele im *Willy beguiled* — darauf, daß er als Dichter noch immer die „erwerbende“ Lawyer-Praxis fortsetze. Wir haben daher alle Ursache, anzunehmen, daß er während seiner juristischen Laufbahn ein gesuchter Geschäftsmann und Vertrauensmann gewesen, wie wir denn auch bei Halliwell die urkundlichen Beweise dafür kennen lernen, daß mehrere Landsleute von ihm noch zu der Zeit, da er längst seine Unsterblichkeit als Künstler errungen hatte, ihn als gewiegten und zuverlässigen Geschäftsmann, bez. Geschäftsfreund betrachteten und aufsuchten²⁾.

Das rein utilitarische Motiv der Vermögensklemme kann hienach den großen Dramatiker unmöglich seinem weltgeschichtlichen Berufe zugetrieben haben; es darf — angesichts der vollkommen unzuverlässigen Grundlage — vom Biographen ms. Es. nicht einmal als coincidirendes Nebenmotiv behandelt werden. Aber auch das bloße eheliche „Unbehagen“ kann unmöglich den Dichter veranlaßt haben, die Heimath zu verlassen³⁾. Als moralischer Mensch durfte er sich in seinen Entschlüssen dadurch nicht mehr beeinflussen lassen, als durch das Unbehagen, was ihm die Beschäftigung als Recorder machte. Schon die rein abstracte Erwägung also führt uns zu dem Ergebniß, daß es ein jäher Blitzschlag des Schicksals gewesen sein muß, welcher den Dichter von Hause vertrieb

von der Schule des Leidens gesprochen, die Shakespeare durchgemacht habe; selbstverständlich aber ohne die geringste thatsächliche Ausführung, und dem zufolge auch ohne praktische Anwendung auf die vorliegende Frage.

1) Vrgl. Weit. Beitr., I. 130 ff.

2) Vrgl. Halliwell, a. a. O., S. S. 171—176.

3) Halliwell behauptet, a. a. O., S. 133: „It seems evident (?) that the poet always was intimately associated with his native town, and never made a removal from it of a permanent character“ usw. Obwohl selbst Ulrici, *Shs. dramat. Kunst*, 3. Aufl.; II. 236, sich diesen Gedanken angeeignet hat, möchte ich mir doch die Frage erlauben, woher wir die „Evidence“, die Halliwell behauptet, nehmen sollen? Es wird sich im Gegentheil zeigen, daß positive Urkundenbeweise dafür vorliegen, daß auch sie ein bloßes Phantom ist, und daß Shakespeare wirklich sich zeitweilig vollständig von Stratford getrennt hat.

und von seiner Gattin trennte. Und so hat sich die Sache in der That verhalten.

Die Angelegenheit mit dem Jagdfrevel, die bei den Biographen als harmloses, winziges Ereigniß erscheint — Halliwell z. B. meint, a. a. O.: „it is by no means necessary to suppose that the depredation committed on Sir Thom. Lucy, and its consequences, were the only reason for his entering in a new profession“, und ältere englische Shakespeareforscher, wie Malone, haben sie sogar ganz leugnen wollen¹⁾ — diese Angelegenheit, sage ich, ist in Wahrheit ein furchtbarer Schicksalsschlag gewesen, der die geistige und physische Existenz des Dichters bedroht hat; und sie ist es, was ihn plötzlich von Stratford vertrieben. Für sich allein würde sie allerdings diese unverhältnißmäßige Bedeutung niemals gewonnen haben; aber sie hat stattgefunden unter einer seltsamen Verkettung von Umständen, und das hat ihr eine ungeheure Wucht gegeben, welche das Gemüth des Dichters in seinen Grundtiefen erschüttern mußte. Eben diese Verkettung ist aber bisher unbeachtet und unentdeckt geblieben; und das ist der Grund, weshalb die biographische Forschung die Sache bisher so leicht genommen, so ausschließlich unter dem Gesichtspunkte eines geringfügigen Jugendstreiches betrachtet hat²⁾.

Nach einer alten unbehilflichen Ueberlieferung ist Shakespeare „to his great advancement“ vom Friedensrichter Lucy gezwungen, wegen eines Wilddiebstahls, den er im eigenen Wildpark des Friedensrichters verübt hatte, von Stratford („his native country“) zu fliehen³⁾. Meine älteren Quellenforschungen haben bereits gezeigt,

1) Im Uebrigen verweise ich auf Halliwell, a. a. O., S.S. 122—133 und K. Elze, Will. Shakesp., S.S. 114 ff., und den Literaturnachweis S. 113 f., N. 2.

2) Halliwell zeigt — a. a. O., S. 121 f. — daß der Wilddiebstahl in Shakespeares Zeit weder moralisch, noch juristisch als besonders schwere oder gar entehrende That betrachtet worden ist, selbst wenn der Fall vor die Sternkammer gebracht wurde. Niemand also kann in dem Wilddiebstahlsfall an und für sich ein furchtbares Ereigniß sehn; es ist nur ein Sommerwölkchen, wenn nicht hinzutretende Umstände das Sommerwölkchen zur Gewitterwolke machen.

3) Die Ueberlieferung stammt her von dem 1708 verstorbenen Rector Rich. Davies zu Sapperton in Gloucestershire. Vrgl. Halliwell, a. a. O., S. 122, wo auch der Wortlaut der Ueberlieferung vollständig mitgetheilt ist. S. 128 f. heißt es ferner bei Halliwell: „At Stratford there was a last tradition that Shakespeare stole the deer „„to furnish forth his marriage table.““ Leider sagt Halliwell nicht, woher er die Notiz von dieser alten Sage hat. Elze hat dieselbe in seiner Darstellung verwerthet, indem er den Dichter, oder damaligen Recorder den verhängnißvollen Wilddiebstahl begehen läßt, um einen Braten zur Taufe seiner beiden Zwillinge Hamnet und Judith (Februar 1585) zu erjagen. Das ist allerdings unhistorische Willkür; aber auch Halliwells „last tradition“ hat ms. Es keinen Anspruch auf Beachtung.

daß diese Ueberlieferung wahr ist, indem sie Anspielungen in der Komödie „Midas“ von John Lilly¹⁾, in Thom. Nashs Pamphlet „Pierce Pennyless“ (1592)²⁾, in der sogen. „Dido-Tragödie“ von Marlowe und Nash (1594)³⁾, und endlich in Shakespeares eigener Komödie „Die Lustigen Weiber von Windsor“⁴⁾ ans Licht gezogen haben, welche schon einzeln für sich, vornehmlich aber in ihrer Zusammenstimmung die Ueberlieferung bestätigen⁵⁾. Die von mir benutzten Quellen reichen aber in wesentlichen Punkten über die daviessche Ueberlieferung hinaus, und vervollständigen uns das

1) Besonders IV. 3. Vergl. Weit. Beiträge, I. 56—64.

2) Weit. Beitr., a. a. O., S. 136 f.

3) Weit. Beitr., a. a. O. S. 163 f.

4) Besonders Merry Wiv., III. 1, und dazu Weit. Beitr., II. 164 ff., namentlich S. 166 f., N. 2.

5) Davies selbst sagt bekanntlich: Sh's. „revenge was so great, that he — Thom. Lucy — is his Justice Clodpate, and calls him — d. h. himself — a great man, and that, in allusion to his name, bore three louses rampant for his arms.“ Die letzten Worte sind zu verstehn: und daß ihn, den Just. Clodpate, Sh., anspielend auf den Namen Lucy, sagen läßt, „that he bore three louses rampant.“ Die Notiz ist ms. Es. historisch um so erheblicher, weil sie deutlich erkennen läßt, daß Davies gar nicht gewußt hat, von welchem Stücke er eigentlich spricht. Gemeint ist unfraglich Merry Wiv., I. 1, wo Shallow und Slender erst mit ihrem „armigero“, esquire und „custos rotulorum“ gewaltig groß thun, und später in der That die drei Hechte im lucyschen Wappen (arms) in 3 „rampant“ oder vielmehr „passant“ louses verwandelt werden. Vrgl. Weit. Beitr., II. 39—47. Eben weil Davies lediglich vom Hörensagen berichtet, nennt er auch den „Justice“ Clodpate und nicht Shallow. Dazu bemerkt Halliwell, S. 123: „This testimony has been doubted, because no such character as Clodpate occurs in any of Shakespeare's plays; but it was a generic term of the time for a foolish person, and that Davies so used it, there can, I think, be little doubt. In the Ms. account of Warwickshire, 1693 — gemeint ist die bereits erwähnte „Description of several places in Warwickshire“ von Dowdall (Halliwell, S. 87 f.) — . . the writer calls the judge of the Warwick assises Mr. Judge Clodpate, intending to characterize him as an ignorant, stupid man“.

Beiläufig bemerkt, scheint mir übrigens der wahre Grund des Zweifels an der Glaubwürdigkeit der daviesschen Angabe keineswegs in den kritischen Bedenken zu liegen, worauf Halliwell verweist, sondern in der auffallenden ästhetischen Unsicherheit der englischen Forscher. Man hat die Anspielung bestritten in dem Wahne, Shakespeare dadurch ästhetisch zu heben. Halliwell selbst fügt der vorstehenden Auseinandersetzung — S. 124 — folgende charakteristische Bemerkung hinzu: „I am too well aware that Shakespeare's inventions were „not of an age, but for all time“; but in this instance we have palpable evidence — das denke ich auch — of an allusion to an individual, a neighbour of Shakespeare's, introduced in a manner to leave no room for hesitating to believe that a retaliating satire was intended“. Die komische Individualisirung und Concretisirung kann doch wahrhaftig nur die Wirkung der Komik erhöhen, ohne irgendwie den idealen Gehalt der Dichtung zu beeinträchtigen. Vrgl. Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 209.

Bild des Ereignisses in einer Weise, daß wir wohl sehn können, es ist für Shakespeare eine Lebenskatastrophe im strengsten Sinne des Wortes gewesen; und zwar gewesen durch gewisse Nebenumstände, von denen Davies nichts erfahren, und die auch der Forschung bisher verborgen geblieben sind¹⁾. Eben diese Neben-

1) Wie es gekommen ist, daß Davies noch von der Wilddiebstahls-geschichte einen sagenhaften, z. Thl. aber doch — wie Justice Clodpate beweist — detaillirten Bericht erhalten konnte, während ihm die damit zusammenhängenden Hauptsachen verschwiegen blieben, ist natürlich nicht mit Bestimmtheit zu sagen; indeß so ganz unergründlich scheint mir das Ding doch nicht. Shakespeare war als junger Mann von Stratford gegangen; er war dort ein anscheinend unbedeutender Mann gewesen, und in Folge dessen bald so vollständig vergeßen, daß sich nicht einmal eine stratforder Ueberlieferung von seiner früheren Stellung als Recorder erhalten hat. Vergl. Dowdalls „Description“ bei Halliwell, S. 87f. Nach Halliwell soll er ja allerdings mit Stratford in beständigem Connex geblieben sein; das aber ist, wie schon bemerkt, ein offener Irrthum; erst nachdem er bereits eine welthistorische Persönlichkeit geworden war, und den Schmutz von sich abgewaschen, womit ein hartes Schicksal ihn beworfen hatte, scheint er öfter nach Stratford zurückgekehrt zu sein. Auf diese Weise schwächten sich die Detailerinnerungen an die Lucy-Affäre unter den Stratfordern um so mehr ab, als die meisten Insaßen des durch und durch puritanischen Ortes ohnehin schwerlich eine klare Vorstellung von der Größe dieses Landsmannes hatten, und im Grunde sich wenig für ihn interessirten. Dafür spricht nicht bloß der Umstand, daß am Ende des XVII. Jahrhunderts in seiner Vaterstadt nur noch verschwommene Sagen über ihn verbreitet waren, sondern namentlich auch die Grabschrift: „Good friend for Jesus' sake forbear“ usw., die erkennen läßt, daß der Dichter dem Fanatismus der Puritaner sogar zugetraut hat, er würde seinen Gebeinen nicht einmal im Grabe Ruhe lassen. Gegen Ende 1607 wurde Shakespeare, nunmehr ein ruhmgekrönter, weithin gekannter Dichter, in Stratford wider ansäßig, und wohnte mit seiner Familie zusammen in New Place; es tauchten allerdings wider die Erinnerungen an die Lucy-Affäre als den äußeren Anstoß zu seinem Künstlerleben auf; daß aber in dieser Affäre auch seine Frau eine Rolle gespielt hatte, daran dachte jezt, wo Shakespeare in aller Ruhe mit ihr lebte, niemand mehr; und so nahm die Ueberlieferung diejenige Gestalt an, worin wir sie von Davies kennen lernen. Die Lilly, Marlowe, Nash usw. haben dagegen aus viel älteren Quellen geschöpft; sie stützen sich auf Mittheilung unmittelbar Betheiligter. Ich habe Weit. Beitr., I. 62, gezeigt, daß John Lilly sich im Midas ausdrücklich darauf beruft, seine Sachkenntniß betreffs der näheren Umstände der Lucy-Affäre von einem — so zu sagen — Augenzeugen zu haben; und ich habe ferner — ebendort, II. 55 ff. — nachgewiesen, daß Shakespeare, Merry Wiv., I. 1, die Figur des Slender benutzt, um die Gemeinheit der Gesinnung zu geißeln, welche sich nicht schämt, die Geheimnisse anderer Leute in der Weise auszuforschen, wie es Lilly von sich bekennt.

Daß die Ueberlieferungen von Davies erst aus der letzten stratforder Zeit Shakespeares stammen, wo er wahrscheinlich ein sehr zurückgezogenes Leben geführt hat, läßt sich auch daraus erkennen, daß er den Dichter als „Papist“ sterben läßt. Dabei handelt es sich offenbar um ein bloßes

umstände aber habe ich zuvörderst als Grundlage und Ausgangspunkt des vorliegenden Werks festzustellen.

Ich werde dabei jedoch die Beweisdocumente keineswegs in ihrer ganzen Vollständigkeit vorführen; denn das würde die ermüdendsten Wiederholungen veranlassen; sondern ich gebe nur ein kurzes Resumé über die Quellenergebnisse, und füge diesen die nöthigen Verweisungen, die dem Leser die genaueste kritische Controlle ermöglichen, in Noten bei.

Ende November oder Anfang December 1582 heirathete Shakespeare Anna Hathaway, nachgelassene Tochter eines Landmannes aus dem Dorfe Shottery in der Nähe von Stratford. Bereits Ende Mai des folgenden Jahres gebar Anna eine Tochter, welche in der Taufe den Namen Susanna erhielt. Der Heirath ist also zweifellos ein Fehltritt vorausgegangen, zu welchem der acht Jahr jüngere Dichter durch Anna selbst, dem Urbilde seiner Venus in der Romanze Venus und Adonis, verleitet sein dürfte. Unglücklicher Weise muß diese Venus aber die Künste der Coquetterie nicht bloß gegen Shakespears geübt haben, sondern auch noch gegen den Friedensrichter Thom. Lucy auf Charlescote¹⁾, einen Mann, der allem Anscheine nach in unbefriedigenden ehelichen Verhältnissen gelebt hat. So wuchs die Ruhe störende Diestel in der — wohl niemals ganz behaglichen — Ehe des zukünftigen Dichters auf. An und für sich schon ist gewiß nichts unwahrscheinlicher, als daß ein so lebhafter Beobachter wie Shakespeare das parasitische Verhältniß Lucys zu seiner Frau nicht hätte bemerken sollen; und seine Werke verrathen es deutlich, daß er den Seelenzustand des nicht sowohl sinnlichen, wie ehrliebenden Eifersüchtigen gründlich kennen gelernt hat. Aber mehr noch; der Schluß der Lustigen Weiber enthält eine humoristische Andeutung²⁾, welche ebenso wie Fords tollköpfiges Einschreiten gegen den „Ritter“ Sir John Falstaff, darauf schließen läßt, daß Shakespeare in der Lage gewesen ist, mit thätlicher Energie sein Haus- und Eherecht gegen den Friedensstörer von Friedensrichter zu wahren³⁾. Das wird die Rachgier des filzigen Friedensrichters, den wir offenbar in der Einleitungsscene der Lustigen Weiber in seiner ganzen Leibhaftig-

Gerede der Puritaner, das nicht den geringsten thatsächlichen Anhalt hat. Vrgl. Bernays, „Shakesp. ein kathol. Dichter“ (Sh.-Jhrb., I. 228 u. 232). Bernays ficht übrigens — S 225 — auch die Glaubwürdigkeit des daviesschen Berichtes über die Lucy-Affäre an, und darin kann ihm ms. Es. nicht beigestimmt werden.

1) Vrgl. Chapmans Anspielung darauf in Hero u. Leander, Bd. II. S. 71 f.

2) Vrgl. Weit. Beitr., II. 155.

3) In „*Lover's Complaint*“ schildert sich Shakespeare als heftig und jäh; die philosophische Ruhe, die ihn später so majestätisch macht, ist offenbar eine Errungenschaft der Leiden. Dem stratfordor Recorder dürfen wir also eine Haltung wie die hier vorausgesetzte vollkommen zutrauen.

keit vor uns sehen, bis zum sieden erhitzt haben. Und das war schlimm; denn auch Shakespeare hatte seine Achillesferse. Der Recorder hatte gleich dem Adonis eine sehr starke Jagdpassion, deren natursinnig poetischer Grundzug durch die kurzen Worte Oberons (*Mids.-N's Dr.*, III. 2): „J with the Morning's love have oft made sport“ scharf gekennzeichnet wird, und die eben wegen ihrer edlen, dem ganzen Wesen des Dichters entsproßten Natur, gradezu unwiderstehlich auf ihn wirkte. Und diese naturfreudige Passion wurde seine „Mausefalle.“ Der Recorder war unbedacht genug, auch im Wildparke seines feindlichen Nebenbuhlers dieser Passion zu frönen, und den Wilddieb zu spielen. Nach Davies mußte angenommen werden, daß er in Folge dessen mehrmals in Lucys Hände gefallen, von ihm in Haft genommen sei usw.; seine londoner Feinde dagegen, die John Lilly, Thom. Nash und Marlowe wissen nur von einem einzigen solchen Falle, wo Shakespeare, nachdem er einen Hirsch oder eine Hirschkuh (a deer) in Lucys Park erjagt hatte, ergriffen und eingekerkert ist. Der Ergreifung muß ein starkes Handgemenge vorausgegangen sein, auf das Lilly mit hämischem Behagen im *Midas* anspielt¹⁾, und das möglicher Weise die bekannte Narbe auf des Dichters Stirn erklärt. Daß die londoner Zeitgenossen in diesem Falle weit besser unterrichtet sind, wie Davies, habe ich bereits gesagt; daß ihre, und nicht die daviesische Darstellung die allein richtige ist, beweist aber auch unwidersprechlich die weitere Entwicklung der Sache; denn die Einkerkierung des Wilddiebes war erst der Beginn der eigentlichen Katastrophe, nicht ihr Ende. Der bösertige Nebenbuhler, der von Shakespeares Ehefrau beständig in Liebesgluth erhalten sein muß²⁾, hatte jetzt den bitter gehaßten Feind, in seiner Hand; dessen Fall aber muß durch den geleisteten Widerstand nicht wenig erschwert sein, da nun ein „riot“ vorlag, wie er selbst am Anfange der Lustigen Weiber andeutet; und der bösertige Widersacher und Nebenbuhler war entschlossen, dies Uebergewicht voll auszubeuten. Zunächst muß er sich an die Frau gemacht, und diese sich auch dem Bösewicht überlassen haben, in der Hoffnung auf diese Weise den Mann zu retten³⁾. Wirklich muß auch Shakespeare in Folge dessen wider

1) Vrgl. die beiden Passagen *Weit. Beitr.*, I. 58 u. 60, sowie Bd. II, S. 48f. Das „imprisoned“ des Davies wird durch Shakespeares *Lucretia* bestätigt, wie wir seiner Zeit sehn werden.

2) Darauf führt Shakespeare selbst in *Venus* und *Adonis* den verderblichen Ausgang der Sache zurück, wie wir sehn werden.

3) So deutet Shakespeare selbst an in einer Stelle der *Lucretia*, die im folgenden Abschnitte besprochen werden wird. Die nämliche Andeutung findet sich aber auch mehrfach in seinen Dramen. Zunächst und vor allem mache ich in dieser Beziehung auf das Lied des Evans, *Merry Wiv.*, III. 1, aufmerksam. Daß sich dasselbe auf die stratford'sche Katastrophe bezieht, habe ich *Weit. Beitr.*, II. 166 ff., gezeigt, und insbesondere S. 168, daß bei dem Liede zwei Strophen des *Passionate Shep-*

auf freien Fuß gesetzt sein; aber gerettet war er damit nicht; sondern das Leiden begann erst.

Wie es gekommen, daß Shakespeare von den ehrenrührigen Vorgängen während seiner Einkerkierung Kenntniß erhalten, darüber

herd von Marlowe benutzt sind, weil Shakespeare beabsichtigt hat, Marlowes Ende in stillschweigenden, erleuchtenden Gegensatz zu seiner eigenen stratford'schen Katastrophe zu setzen. Benutzt hat Shakespeare namentlich die folgenden beiden Verse:

„By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals.“

Aus ihnen sind die beiden ersten Verse von Evans' Lied gebildet, und eben sie sind es, wo ich jene Andeutung finde. Bei Marlowe heißt es, wie gesagt: „By shallow rivers“ usw., und es ist zu ergänzen: „there will we sit“ usw.; Shakespeare dagegen hat das „by“ in „to“ verändert, und läßt den Evans singen:

„To shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals“;

das heißt: die kleinen Singvögel begleiten die „shallow rivers“, namentlich ihre „falls“ mit ihrem „Madrigals“; die „falls“ der „Shallow-rivers“ sind der „Grundbass“ zu den „Kukukliedern“ von Shakespeares Widersachern.

„There will we make our beds of roses“,
fährt darauf Evans fort,

„And a thousand fragrant posies“.

Da wollen wir — nämlich eben Shakespeares Widersacher — uns einnisten und tausend duftende Sträuschen winden, à la Lillys Midas, worin mit vollendetem Cynismus Shakespeares Jagdfrevel mit seinem ehelichen Unglück verquickt, und in dieser widerlichen Verquickung zum Gegenstande des Hohnes gemacht wird; ferner im Stile der Dido-Tragödie, des Willy beg. usw. usw.

Daß diese Auslegung richtig ist, beweist die zweite Strophe des Liedes allein schon unwidersprechlich. (Vrgl. Weit. Beitr., II. 170 ff.)

Damit gewinnen aber die „falls“ der shallow rivers, d. h. — wie eben schon angedeutet — „Shallow-“, d. h. „Lucy-rivers“ eine ganz eigenthümlich sinnbildliche Bedeutung, woran Marlowe gar nicht gedacht hat. Sie sind offenbar als „Ueberfälle“ zu verstehn; und kann nur zweifelhaft sein, ob der Dichter den Ueberfall meint, welcher zu seiner Einkerkung führte, oder das Ueberfallen seiner Ehefrau durch Thom. Lucy nach seiner Einkerkung, oder endlich, was mir dem ganzen Zusammenhange nach so gut wie zweifellos ist, beides zugleich. Zu den Anzeichen für den im Texte angedeuteten Zusammenhang zwischen dem unglücklichen Ausgange von Shakespeares Wildfrevel und dem Bruch seiner unglücklichen Ehe glaube ich ferner die Scene des Titus Andronicus rechnen zu dürfen, wo Lavinia geschändet wird (II. 3). Die Engländer — z. B. Dowden, a. a. O. S. 40 und auch sonst noch — haben allerdings in jüngster Zeit die seltsame Laune, die Echtheit des Stückes zu bestreiten, obwohl sie nicht nur durch Meres (oben S. 23), sondern auch — wie wir weiter unten sehn werden — durch B. Jonson urkundlich unumstößlich beglaubigt ist; mir ist indeß völlig unzweifelhaft, daß Titus Andronicus der erste — möglicher Weise vorlondoner — Versuch Shakespeares ist, das Hamlet-Thema zu behandeln.

herrscht auf allen Seiten das tiefste Schweigen; daß er sie aber erhalten, steht außer Frage. Ein solcher Shakespeare war aber auch für den Friedensrichter Thom. Lucy eine große Gefahr¹⁾;

1) Das Verhältniß des Claudius zu Hamlet ist in allen seinen wesentlichen Bestandtheilen Shakespeares eigene Erfindung. Bei dem fast autobiographischen Charakter der Hamlet-Tragödie halte ich daher für wahrscheinlich, daß namentlich in diesem Punkte sich ein annähernd autobiographisches Element abspiegelt. Ein ehrenhafter Mann, als welchen sein öffentliches Leben Shakespeare in hohem Maße ausweist, konnte doch auch solche Dinge, wie die, die ihm von Thom. Lucy geboten waren, unmöglich ruhig einstecken; und wenn dieser Mann überdies noch das gewaltige geistige Feuer, die unbeugsame Energie hatte, die Shakespeare später an den Tag gelegt hat, so war er gewiß ein Gegner, der den Lucy nicht weniger beunruhigen mußte, wie Hamlet den Claudius; und den dieser sich grade so vom Halse zu schaffen suchte, wie Claudius den Hamlet zu beseitigen sucht, nachdem er sichere Kenntniß davon gewonnen hat, daß der Prinz ihn für den Mörder seines Vaters und Schänder seiner Familienehre hält. Ein Punkt aber bleibt doch noch übrig, der an der Richtigkeit meiner thatsächlichen Darstellung und Motivirung Zweifel erregen könnte, nämlich Shakespeares eigene Andeutungen in der Scene der Lustigen Weiber, die ich schon in der vorigen Note zu berücksichtigen gehabt habe. Dort vertritt „Simpel“, der Diener (servingman = servant) Slenders, den Dichter in Person in demjenigen Momente seines Lebens, wo ihn der Blitzschlag der Katastrophe zu Boden geworfen hatte, wie ich Weit. Beitr., II. 164ff., gezeigt habe; und Shakespeare läßt zu diesem Behufe folgende Frage von Evans an ihn richten: „J pray you now, good Master Slender's servingman, and friend Simple by your name“ — J pray you „by your name *Simple*“, also bei einem Namen, der dich zur schlichten Wahrheit ermahnt — „which way have you look'd for Master Cajus, that calls himself doctor of physic?“ — Das heißt: ich frage dich wegen des Cajus, der sich den Euphuisten nennt, also kein einfacher Mensch, sondern ein schönredender Sachensteller ist, und vielleicht grade in Bezug auf die Frage stark gelogen hat, welche Evans von Simpel mit schlichter Einfachheit beantwortet wissen will — „which way have you looked“, wie ist der Hergang, wie dein Lebensgang gewesen? (welchen Lebenspfad — way — hast du kennen gelernt?) Hierauf nun antwortet Simpel:

„Marry, sir, the pity-ward the park-ward, every way; old Windsor-way, and every way but the town-way“.

Ich habe früher, Weit. Beitr., II. 166 f., N. 2, das „pity-ward“ so interpretirt, als ob Shakespeare andeuten wolle, er habe Lucys Mitleiden angefleht, aber der hartherzige Mann sei nicht zu bewegen gewesen. Wäre das richtig, so könnte natürlich keine Rede davon sein, daß Shakespeare ein gefährlicher Gegner des Friedensrichters gewesen wäre; der Dichter will aber auch meiner heutigen Auffassung nach etwas wesentlich anderes sagen. Simpels Worte sind folgendermaßen zu verstehn: „Wahrlich, Herr, alle Maßregeln (every way), die in der Wilddiebstahls Geschichte (the park-ward) gegen mich ergriffen wurden, waren so, daß sie mich in einen Zustand versetzten der Mitleid verdiente (the pity-ward), aber nicht den Hohn, womit mich ein Lilly und Genossen behandelt haben. Ich hatte gethan, was allgemein nach alter Sitte für unschuldig galt (old Windsor-way), und dennoch wurde mir jeder andere Weg abgeschnitten,

und er benutzte daher alle seine Mittel, den gefährlichen Mann zu vertreiben¹⁾. Er drohte mit einer Anklage vor der Sternkammer, die unter den obwaltenden Umständen den verderblichsten Ausgang nehmen mußte²⁾. Und damit war Shakespeares Geschick entschieden; er mußte von Stratford fliehen³⁾.

Wie die Spannung zwischen Claudius und Hamlet nicht plötzlich mit einem Schlage gelöst wird, so kann auch Shakespeares Geschick damals unmöglich acut entschieden sein, sondern die eigentliche Entscheidung muß den Abschluß eines chronischen Pathos gebildet haben. Die Thatsache wäre sonst für die Shakespeare-Biographie vollkommen interesselos, wenn nicht die Spannung jener unentschiedenen Zwischenzeit den Dichter zu einer außerordentlich merkwürdigen pathologischen Beobachtung geführt hätte, welcher er — Julius Cäsar, II. 1 — durch den Mund des Brutus einen ebenso schwunghaften wie sicheren und bestimmten Ausdruck giebt. Brutus sagt dort bekanntlich:

„Bis zur Vollführung einer furchtbaren That
Vom ersten Antrieb, gleicht die Zwischenzeit
Einem Phantasma oder grausen Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint; und die Verfaßung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung“;

und diese psychologische Erfahrung, die überhaupt nur ein hervorragender Geist, und auch dieser nur unter Bedingungen machen

so daß ich nur in der Hauptstadt noch mein Glück versuchen konnte. So stehn die Worte meiner Darstellung im Texte gewiß nicht entgegen, sondern unterstützen sie vielmehr.

1) Nicht umsonst läßt Shakespeare die beiden Shallow-Lucies, Merry Wives, I. 1, erst mit dem *custos rotulorum* (master of the rolls; Bewahrer der gerichtlichen Acten, namentlich auch der Untersuchungsacten!) und unmittelbar darauf mit ihrem „*armigero*“ groß thun. (Vrgl. Weit. Beitr., II. 39.)

2) Auf die Anklage vor der Sternkammer hat ms. Ws. zuerst Marlowe in Hero u. Leander angespielt (Bd. II, S. 47). Ferner spielt Shakespeare selbst, Merry Wiv., I. 1 — Weit. Beitr., II. 39 — und endlich noch B. Jonson in Ev. M. in h. H., Weit. Beitr. I. 261, darauf an. Wie schwer die Strafe gewesen wäre, welche Shakespeare zu erwarten gehabt hätte, das deutet die Didotragödie an. Weit. Beitr. I. 164, bes. N. 2. Meiner Vermuthung nach hat später der Dichter durch seine höfische Connexion die Gnade der Königin erlangt, und sich dadurch vor weiterer Verfolgung gesichert. Es kann sein, daß Porzias große Rede von der Gnade dadurch mit veranlaßt ist.

3) Dafür spricht auch die daviessche Mittheilung. Wenn Davies aber den Dichter schon vorher mehrmals in die Hände seines Feindes fallen läßt, so erklärt sich das vermuthlich daraus, daß die Sage aus der Gefangennahme, der Einkerkierung und der späteren Benutzung der Untersuchungsacten verschiedene Fälle gemacht hat, während es sich in Wahrheit doch nur um ein und denselben Fall gehandelt hat.

kann, wie ich sie hier für Shakespeare vorausgesetzt habe; diese Erfahrung, sage ich, stammt zweifellos aus dem Lebensabschnitt des Dichters, der unmittelbar der Katastrophe voraufgegangen ist. Ich behaupte das mit größter Zuversicht; denn an derjenigen Stelle von Venus und Adonis, zu welcher Shakespeares Vertreibung durch Lucy das unverkennbare biographische Motiv ist, nämlich Stanze 175 („There they resign their office“ usw.) u. St. 176 findet sich die Schilderung eines Gemüthszustandes, welcher dem von Brutus charakterisirten durchaus ähnlich ist, und auch durch ebendasselbe Bild veranschaulicht wird. Der Dichter hatte damals in der That eine Entscheidung zu treffen, die seine „sterblichen Organe“ (mortal instruments) für immer seinem Genius unterstellte, und — der idealen Natur des Menschen gemäß — zu seinen Wahrnehmungs- und Ausdrucks-Instrumenten machte. Beim Abschluß der „Berathung“ erscholl dann der hamletische Ruf des Genius in seiner Seele:

Mein Schicksal ruft,
Und macht die kleinste Ader dieses Leibes
So fest wie Sehnen des nemeer Löwen!

Damit unterwarf sich der Dichter dem unausweichlichen Geschick, ließ willenstark, wenngleich augenblicklich gemüthsleidend, Vaterland und Blutsfreundschaft hinter sich, und rettete der Menschheit sein Genie.

Wann ist diese denkwürdige That von Shakespeare vollführt? Merkwürdiger Weise hat die Shakespeareforschung diejenige Urkunde, welche eine deutliche und sichere Antwort auf diese Frage giebt, bisher völlig unbeachtet gelassen, und dagegen sich mit hypothetischen Schlußfolgerungen begnügt, die an und für sich wenig Berechtigung haben, wenngleich sie zufälliger Weise so ziemlich das Richtige treffen. Ausgehend nämlich von der Voraussetzung, Shakespeare sei in Vermögensbedrängniß gewesen, hat man die Geburt der Zwillinge Judith und Hamnet zu demjenigen Ereigniß machen wollen, welches den Beschluß des Dichters, nach London überzusiedeln, zur Entscheidung gebracht habe; ausgeführt soll der Entschluß dann Ende 1585 oder Anfang 1586 sein. Anstatt dessen hätte man sich jedoch von George Chapman belehren lassen sollen, der in der VI. Sestiade von Hero und Leander¹⁾ in solcher Weise auf Shakespeares Flucht von Stratford anspielt, daß wir vollkommen in der Lage sind, auch deren Zeitpunkt zu bestimmen. Die Stelle lautet:

„Has — scil. unser Dichter — seen the hot Low-Countries,
not their heat;

.

1) Bd. II. S. 74. Chapman hat das von Marlowe nachgelaßene Bruchstück jener Romanze fortgesetzt. Vrgl. Bd. II. S. 44f.

Has gone with an ambassador, and been

A great man's mate in travelling even to Rhene“.

1585 ging bekanntlich Lord Leicester als Oberbefehlshaber der englischen Truppen nach den Niederlanden ab, und nahm eine von ihm selbst auf eigene Kosten angeworbene Truppe mit, aus der sich später eine Schauspielergesellschaft des Lords aussonderte¹⁾. Shakespeare, von dem nicht nur eine alte Sage berichtet, er sei zeitweilig Soldat gewesen²⁾, sondern der auch von Thom. Nash in Sommers l. W. spöttisch „wordwarrior“ genannt wird³⁾, muß sich zu dieser Truppe haben anwerben lassen, und später in Leicesters Schauspielertruppe eingetreten sein⁴⁾. Die Worte: „Has gone with an ambassador“ lassen ms. Es. keinen Zweifel darüber, daß er sich schon bei Leicesters Abgang unter dessen Dienerschaft befunden hat, und so können wir denn mit voller Bestimmtheit den Zeitpunkt des Abgangs dieses Günstlings der Königin Elisabeth nach den Niederlanden i. J. 1585 als den Zeitpunkt seiner Flucht von Stratford fixiren⁵⁾.

1) Vrgl. K. Elze, Abhandlungen, S. 284.

2) K. Elze, a. a. O.

3) Shakespeare der Kämpfer, III. 654.

4) Bd. II. S. S. 76—78.

5) Lilly läßt, Midas IV. 3, den Pagen Petulus auf Shakespeare sticheln: „Why, a boy was beaten on the tail with a leathern thong, because (und deshalb) when he foamed at the mouth with running, *he went into the water*“. Das spielt ebenfalls darauf an, daß der Dichter seine Flucht zur See ausgeführt hat. (Vrgl. Weit. Beitr., I. 59 f.)

Nash spielt in einer von mir Weit. Beitr., I. 136 f., besprochenen Stelle des Pierce Pennyless ebenfalls darauf an, daß Shakespeare durch die Flucht vor Lucys Nachstellungen der Bühne zugeführt sei; und obwohl er nichts von der Flucht nach den Niederlanden sagt, will ich doch hier eine Uebersetzung der betreffenden Passage geben. „Durch und durch verstimmt“, sagt er, „sitz der schmutzige Sohn eines Tuchmachers — nämlich Shakespeare — und klagt — in einem Sonette an Southmpton, (Bd. II. S. 144 f., N. 1) — über den Verfall altadliger (ancient) Häuser, gleichsam als spräche er von einem umgestürzten Wagen. Dabei — vergißt er jedoch das Schuster bleib bei deinem Leisten — denn es sind des Webers — Rob. Greenes — Webstühle, denen er zu allererst sein Ehrengewand verdankt. Die Büschel Wolle, welche Hecken und Dornen dem unverschämten — plagiatorischen! — Schaf — dem Shakespeare — ausgerißen haben, das just nöthig hatte, — angesichts des angeblich gegen Greene verübten Plagiats und seines Wilddiebstahls — über das Vorzugsrecht (for the wall) auf den rothen (Gauner-) Bart (of the fiery bush) Streit anzufangen, haben aus ihm (in Folge der Hare, die er bei der Lynchjustiz hat lassen müssen) einen Hofdiener (scil. Leicesters) von misachteter Stellung gemacht. Aus den zerstreuten Gerüchten — scil. welche über ihn cursiren — hat man aber einen Richter tam Marti quam Mercurio ausfindig gemacht, einen Friedensrichter und coram“. Das coram deutet hier, wie Merry Wiv., I. 1, auf die Eigenschaft des Richters als Untersuchungsrichter hin. „tam Marti“ sagt Nash mit Rücksicht dar-

Die Thatsache, daß Shakespeare grade dies Rettungsmittel ergriff¹⁾, ist auch sonst von großer biographischer Bedeutung. Der Dichter hat dadurch von vornherein höchst schätzenswerthe und für seine Stellung entscheidende Connexionen an Elisabeths Hofe gewonnen; ja er muß dadurch eine Art Protégé der Königin selbst geworden, und dadurch vor dem „custos rotulorum“ Thom. Lucy sicher gestellt sein. Sein späteres Verhältniß zu Southampton ist muthmaßlich ebenfalls auf diese eigenthümliche Schicksalswendung zurückzuführen; und selbst mit Rob. Essex muß ihn auf diese Weise der launische Zufall zeitweilig zusammengeführt haben; denn er ist wohl der „great man“ Chapmans, mit dem unser Dichter den Rhein bereist haben soll.

Dieser Gang der Dinge stellt auch die Frage nach Shakespeares Uebertritt zur londoner Bühne ganz anders, als es in der hergebrachten Biographie scheint. Diese läßt den Abgang — wir müssen jetzt sagen, die Flucht — von Stratford zugleich den Uebertritt nach London und zur öffentlichen Bühne sein; ja, einzelne Forscher, wie Charles Knight und nach diesem K. Elze, treiben die Harmlosigkeit so weit, Shakespeare schon von

auf, daß Shakespeare eben durch Lucy gezwungen ist, sich in Leicesters Leibgarde anwerben zu lassen, und später in dessen Schauspielertruppe einzutreten; „quam Mercurio“ ist eine gemeine Hohnerei mit der doppelten Eigenschaft Merkurs als Gott der Diebe und der Beredtsamkeit. Die Veranlassung dazu hat muthmaßlich die Figur des Autolycus im Wintermärchen gegeben. (Vrgl. Weit. Beitr., I. 35 ff.) Nash meint, der Makel der Lucy-Affäre bleibe trotz des Autolycus auf Sh. hängen.

1) K. Elze macht in der Abhandlung „Shakespeares muthmaßliche Reisen“ (Abhandlungen, S. 284 f.) zwei Gründe gegen Shakespeares Zugehörigkeit zu Leicesters Truppe geltend: 1) die Thatsache, daß 1583 ein naher Verwandter von Shakespeares Mutter, und also auch von diesem selbst, ein Arden, auf Leicesters Betrieb hingerichtet ist. Diese Thatsache fällt indeß wenig ins Gewicht; wie Elze selbst constatirt, sind die Ardens dadurch keineswegs mit Leicester verfeindet. Außerdem meint Elze spreche 2) gegen solche Annahme, daß Leicester nirgends als Shakespeares „persönlicher Patron erscheine“. Ja, „erscheint“; haben wir denn aber Beweise vom Gegentheil? Mit welchem kritischen Recht können wir denn in dieser Frage Beweise für solche Patronage verlangen? Leicester ist doch bereits am 4. September 1588 gestorben. Endlich wirft Elze noch die Frage auf: „War aber Shakespeare überhaupt der Mann, um in den persönlichen Dienst eines Edelmanns zu treten, zumal nach den Erfahrungen, die er soeben mit Sir Thom. Lucy gemacht hatte?“ Unzweifelhaft war er ein Mann, der sich in die Verhältnisse zu schicken wußte; und diese lagen damals so, daß er hohe Connexionen gar nicht entbehren konnte, eben um Thom. Lucy unschädlich zu machen. So gut aber Shakespeare später in den Dienst des Lord Kammerherrn treten konnte, so gut konnte er auch damals in Leicesters Dienst treten. Uebrigens verdient hervorgehoben zu werden, daß auch Elze keineswegs unbedingt Shakespeares Zugehörigkeit zu Leicesters Truppe verneint.

Stratford in London mit der — angeblich durch die Geburt der Zwillinge angeregten — Komödie der Irrungen in der Tasche ankommen zu lassen.

Wenn man ehemals den Zusammenhang und die eigentliche Natur der stratford'schen Katastrophe so erforscht gehabt hätte, wie ich es hier gethan habe, dann würde sich solcher Annahme sogar ein unüberwindliches psychologisches Hinderniß entgegengestellt haben. Denn die Natur hat dem Künstlergenie die Beigabe eines starken Hanges zur Schwermuth nicht ersparen können, weil unser Gemüth um so mehr der Gefahr ausgesetzt ist, durch die „Lebensfrazen“ gestört und getrübt zu werden, je zarter sein Bedürfniß nach Harmonie und sein Gefühl für dieselbe ist. Kein Zweifel also, daß Shakespeare nicht weniger einen starken Beisatz von Melancholie in seinem Temperamente gehabt hat, wie die Dante, Raphael, Michelangelo, Lessing, Göthe, Schiller usw. usw.¹⁾ Welch ungeheurer hypertrophische Nahrung aber diese nächtlichen Schatten durch die Katastrophe erhalten mußten, kann man sich leicht vorstellen; und ebenso daß es unter solchen Umständen unmittelbar nach der Katastrophe völlig unmöglich gewesen, daß ihm diejenige Seelenkraft, welche den productiven Künstler²⁾ macht, die symbolisirende, unter dem Geseze des Ideals harmonisch widergebärende Phantasie, wirklich frei zu Gebote gestanden hätte; sie muß nothwendig damals ihren Dienst genau ebenso versagt haben, wie Ariel im Tempest, die Personification von Shakespeares formender Vorstellungsgabe, unter späteren Verhältnissen sich zu ermüdet zeigt, um noch ferner den proteischen Luftgeist Prosperos spielen zu können³⁾.

1) Dowden behandelt — a. a. O., S. 60 — Shakespeares Melancholie als vollkommen selbstverständlich, und das ist richtig; er behandelt sie aber auch als vollkommen nebensächlich, und das ist, namentlich von ihm, der uns eine große Vorlesung über Shakespeares Humor halten will, sehr unrichtig.

2) Der bloße Schauspieler ist kein wirklich producirender Künstler.

3) Die Sache ist psychologisch um so wahrscheinlicher, weil ohnehin schon des Dichters melancholischer Hang hoch gesteigert war, als er in das verwirrende und beängstigende Dilemma gerieth. Er giebt darüber, Venus u. Ad. St. 198, eine zarte, aber doch verständliche und charakteristische Andeutung, die seine Biographen nicht hätten übersehen dürfen. Auch Shakespeares Adonis wird bekanntlich, gleich dem ovidischen, nach seinem Tode in eine Pflanze verwandelt. Davon bricht Venus einen Stengel; und als diesem thränengleich der Saft entquillt, redet sie ihn mit folgenden Worten an: „Arme Blume, deines Vaters Weise, der holde Sproß eines noch holder duftenden Ahnen, wars, seine Augen über jeden kleinen Kummer zu nezen; denn er sehnte sich, in sein Selbst auszuwachsen“, (to grow unto himself.) Der Vater der Adonisblume ist Adonis-Shakespeare selbst, dessen trübe Gemüthsstimmung, welche aus der unbefriedigten Sehnsucht nach seinem natür-

Ueberdies hat auch Shakespeare selbst mehrfach angedeutet, daß die stratford'sche Katastrophe ihn in einen so hochgradig melancholischen Zustand versetzt habe, daß seine wirkliche Produktionskraft gelähmt gewesen sei. Ich erinnere zuvörderst daran, daß Hamlet zuerst dadurch den König stutzig macht, daß er, wie er selbst, II. 2, sagt, alle seine Munterkeit plötzlich verloren, alle gewohnten Leibesübungen (all custom of exercises) aufgegeben, und ein schwermüthiger Grübler und Brüter geworden ist, der mit seinem Gegenstande weder fertig werden, noch sich davon losreißen kann. Ferner gehört hierher der Schluß der Lucretia. Schon Stanze 255 („The deep vexation of his inward soul“ usw.) muß so gedeutet werden; vor allem aber der hamletische Zustand des Brutus, St. 259 („Brutus, who pluck'd the knife from Lucrece side“ usw.) und 260. Endlich bestätigt auch noch die zweite Strophe des bereits S. 36 (Note) erwähnten Liedes des Evans die Sache. Dieselbe lautet:

„Melodious birds sing madrigals,
Whenas J sat at Babylon,
And a thousand vagram posies“¹⁾.

Die beiden letzten Verse gehn auf die Zeit von Shakespeares „babylonischer Gefangenschaft“, während welcher sein Saitenspiel verstummt war, und aus der die londoner Widersacher später die Zeit einer gemeinen Landstreicherei zu machen versuchten. Unter den obwaltenden Umständen kann der Dichter aber unter seinem babylonischen Exil nur die Zeit seines Aufenthaltes in den Niederlanden verstanden haben. Diese muß also wohl im wesentlichen unproductiv gewesen sein; jedoch halte ich die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, daß in ihr die Romanze Venus und Adonis entstanden ist, von der jedoch unbedingt angenommen werden muß, daß sie vor der Dedication an Southampton, wenn nicht vollständig revidirt, so doch mit gewissen Zusätzen bereichert ist. Wir werden im folgenden Abschnitt uns überzeugen, daß sie in ihrer jezigen Gestalt schon die Kämpfe der Jahre 1590 und 1591 mit berücksichtigt. Für unmöglich ferner halte ich nicht, daß die bei allem echten Pathos doch pathologisch noch vollkommen unabgeklärte, stark in marloweschen Bramarbastone gehaltene Tragödie Titus Andronicus in den Niederlanden entstanden, und von dort bereits zu einer Zeit, wo Shakespeare dem londoner Theater noch nicht angehörte, auf die Bühne in London gebracht ist. Ben Jonson wenigstens be-

lichen Berufe (to grow unto himself) entsprang, in diesem Bilde geschildert wird. Das Augennezen „über jeden kleinen Kummer“ ist offenbar von elegischen Gelegenheitsgedichten zu verstehn, in denen Shakespeare seinem poetischen Triebe und seiner gedrückten Gemüthsstimmung Luft gemacht hat, wie lange Zeit nachher noch in den Sonetten. Shakespeares Adonis ist ja auch nicht bloß Jäger, sondern Dichter und Jäger.

1) Vrgl. Weit. Beitr., II. 170 ff.

hauptet sie schon zu einer Zeit gesehn zu haben¹⁾, wo Shakespeare unmöglich schon londoner Schauspieler gewesen sein kann²⁾.

Der Zeitpunkt, wann Shakespeare in London als Künstler aufgetreten ist, bestimmt sich nämlich ebenfalls mit großer Zuverlässigkeit und hinlänglicher Genauigkeit durch die S. 39 f. erwähnte Anspielung George Chapmans, sowie durch eine eigene Anspielung Shakespeares in Was ihr wollt, die ich schon Weit. Beitr., I. 270, ans Licht gezogen habe. Leicester ist im December 1587 wider nach England zurückgekehrt. Shakespeare wird also ebenfalls Ende 1587 nach London gekommen sein. Er war damals bereits Schauspieler von Profession, und seine höfischen wie landsmännischen Beziehungen, wenn meine eben ausgesprochene Vermuthung betreffs des Titus Andronicus richtig ist, sogar schon literarische Beziehungen, führten ihn ganz naturgemäß den „Queen's Players“ zu³⁾. Danach würden wir den Beginn von Shakespeares weltgeschichtlichem Dasein etwa vom Beginne des Jahres 1588 zu datiren haben. Und zu demselben Ergebniß führt auch des Dichters eigene Andeutung in Was ihr wollt.

In dem Tagebuche John Manninghams, Mitgliedes der Juristeninnung des Middle Temple in London, heißt es — nach Delius, Einleitung zu What you will —: „At our feast“ — nämlich am 2. Februar 1602 — „we had a play called Twelfth Night, or What you will“ usw.; und das gewährt einen sehr sicheren Anhalt für die Chronologie des erwähnten Stückes, an dessen Identität mit Shakespeares „Was ihr wollt“ nicht zu zweifeln ist. Für richtig kann ich allerdings nicht halten, wenn Delius (a. a. O.) die — wohl aus dem tölpeligen „a play, called“ abstrahirte — Thatsache, Manningham habe das Stück vor der Aufführung im Temple noch nicht gekannt, als chronologisches Moment urgirt. Da Manningham weder von Shakespeares Autorschaft unterrichtet ist, noch auch den unverkennbaren shakespeareschen Typus des Stücks bei der Aufführung bemerkt hat, so ist nicht daran zu zweifeln, daß er überhaupt mit den Vorgängen der öffentlichen Bühne so gut wie gar nicht vertraut gewesen ist. Die Thatsache allein aber, daß

1) Nach den — mir bisher leider unbekannt gebliebenen — Aufzeichnungen des Schotten Drummond. Vrgl. Ulrici, Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 236.

2) Wenn Shakespeare der jestling player „Will“ in Sidneys Brief vom 24. März 1587 ist, (vrgl. Bd. II, S. 76 f.) dann wäre er 1587 in Leicesters Auftrage in London gewesen, und könnte den Titus Andronicus dort mit hingebracht haben.

3) Nach Elze a. a. O., S. 284, soll sich „aus Leicesters Truppe die des Lord Kammerherrn entwickelt“ haben. Ich weis nur, daß die Queen's Players später (1595) den Namen „The Lord Chamberlain's Servants“ angenommen haben (vrgl. Bd. II, S. 172), und verstehe daher Elzes Bemerkung nicht, die sonst meiner Darstellung sehr günstig wäre.

das Stück am 2. Februar 1602, — sicherlich von der shakespeare-schen Truppe selbst — auf der Bühne des Temples aufgeführt ist, hat entscheidenden chronologischen Werth. Die shakespearesche Truppe muß damals in naher Beziehung zum Middle Temple gestanden haben; denn Decker macht in seinem Satiromastix, 1602, Ben Jonson u. a. zum Vorwurf, seine Stücke gelegentlich „with jests from the Temple's Revels“ auszuputzen¹⁾; eine Bemerkung, die unverkennbar auf Jonsons eigenthümliches Verhalten Shakespeare gegenüber stichelt, und wahrscheinlich, um den Stich noch schmerzhafter zu machen, zugleich auf die Aufführung des antijonsonschen²⁾ Was ihr wollt auf der Bühne des Temples anspielt. Es muß also ms. Es. angenommen werden, daß bedeutende shakespearesche Novitäten bald nach ihrem ersten Erscheinen auch auf der Privatbühne des Temples aufgeführt sind; und vornehmlich muß dies, angesichts der deckerschen Anspielung, von Stücken mit antijonsonscher Tendenz angenommen werden³⁾. Sicherlich also ist Was ihr wollt, diejenige Komödie dieses Namens, die uns durch Hemminge und Condell überliefert ist, in der That ein neues Stück gewesen, als es Manningham am 2. Februar 1602 mit angesehen hat. Wie aber der Titel „Midsummer-Night's Dream“ unzweifelhaft den ersten Tag der Aufführung jener Komödie fixirt, so muß auch angenommen werden, daß der analoge Nebentitel von Was ihr wollt, nämlich „Dreikönigsabend“ (Twelfth Night) ebenfalls dem Tage der ersten Aufführung entsprechend gewählt ist; sachlich ist derselbe ebenso wenig motivirt, wie der Titel „*Midsummernight's Dream*“. Daraus aber wäre zu schließen, daß die Komödie Was ihr wollt am 6. Januar 1602 auf die Bühne gebracht ist⁴⁾.

1) Ulrici, Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl., I. 335.

2) Vrgl. Weit. Beitr., I. 265 ff.

3) Es sieht dem Shakespeare vollkommen ähnlich, seine Connexionen beim Temple zur Dämpfung der akademischen Blähungen Jonsons benutzt zu haben.

4) Mit dieser Feststellung scheint auf den ersten Blick eine That-sache unvereinbar, die ich um so weniger unerwähnt laßen darf, weil sie, genauer betrachtet, grade umgekehrt meine obige chronologische Festsetzung bestätigt. Wir besitzen nämlich eine Affanie auf Thom. Nashs Tod in einer Sammlung von Epigrammen und Affanien, welche Charles Fitzgeoffrey nach der Angabe des Buchtitels i. J. 1601 herausgegeben hat. (Vrgl. Weit. Beitr., II. 151, wo ich das Gedicht seinem vollen Wortlaute nach mitgetheilt habe). Wir besitzen ferner die bereits zwei Mal erwähnte akademische antishakespearesche Komödie „The Return from the Parnassus“ usw. (Anh. VI), die zwar erst 1606 in Druck gegeben, zweifellos aber noch bei Lebzeiten der Königin Elisabeth auf die Universitätsbühne zu Cambridge gebracht ist, und zwar im Sinne einer Totenfeier von Nash. Das Stück kündigt sich selbst am Eingange als „Weihnachtsstück“ an, und muß folglich — da Elisabeth am 24. März 1603 gestorben ist — spätestens Weihnachten 1602 auf die Bühne gebracht sein. Wenn nun aber angesichts der fitzgeoffreyschen Affanie angenommen

Wie ich — Weit. Beitr., I. 270 — gezeigt habe, spielt aber Shakespeare in der Stelle jener Komödie, um die es sich handelt, darauf an, daß er seit 14 Jahren sich um die Gunst des londoner Publikums beworben habe, das heißt, der londoner Bühne angehöre; er bezeugt also hier selbst, wenn auch nicht mit dürren Worten, so doch verständlich genug, daß er Anfang 1588 seine öffentliche Künstlerlaufbahn begonnen hat.

Auch eine zweite chronologische Andeutung Shakespeares, welche im *Tempest* enthalten ist, die ich hier nur kurz erwähnen will, führt zu demselben Ergebnis. Danach nämlich ist das Wintermärchen im 3. Jahre von Shakespeares öffentlicher Laufbahn entstanden. Andere Thatfachen aber, die wir seiner Zeit kennen lernen werden, weisen darauf hin, daß 1590 das Geburtsjahr des Wintermärchens ist.

„Vergänglich ist des Mimen Kunst; ihm flieht die Nachwelt keine Kränze“. Wenn ich also Shakespeares weltgeschichtliches Dasein vom Beginn des Jahres 1588 datire, so nehme ich damit auch an, was ich übrigens auch ausdrücklich bevorwortet habe, daß von diesem Datum ab auch sein öffentliches Dichterleben zu rechnen ist. Da stoße ich nun aber in der seltsamsten Weise mit Dowden zusammen.

Wir haben oben gesehn, daß derselbe den Dichter ebenfalls durch wirtschaftliche Verlegenheiten zu seinem Abgange nach London bestimmt werden läßt. Das Jahr von Shakespeares Uebtritt nach London giebt er jedoch — offenbar absichtlich — nicht

werden müßte, daß Nash Anfang 1601, wenn nicht gar schon Ende 1600 gestorben sei, wäre es dann nicht höchst wahrscheinlich, daß das *Return* Weihnachten 1601 auf die Bühne gebracht ist? In letzterem Falle wäre es aber durch das *Return* gradezu erwiesen, daß unser *Was ihr wollt* schon am 6. Januar 1601 zur Aufführung gebracht ist, weil das *Return* eine Anspielung auf dasselbe enthält. (Vrgl. Bd. II. S. 272.) Wir haben dann also die bezeichnete chronologische Grenze von 1588 nach 1587 vorzurücken. Indeß ich glaube doch wir können und müssen den Grenzstein da stehn lassen, wo er jetzt steht.

Ich habe — Weit. Beitr., I. 272 — gezeigt, daß unser *Was ihr wollt* Shakespeares Antwort auf drei Komödien Jonsons, auf sein *Every Man out of his Humour* (1599), sein *Cynthia's Revels* (1600), und seinen *Poetaster* (1601) ist. „*Twelfth-Night*“ ist, wie gesagt, der Name des 6. Januar; wenn also der *Poetaster*, auf welchen die beregte Stelle des *Return* ebenfalls anspielt, erst 1601 erschienen ist, so kann unser *Was ihr wollt* unmöglich vor dem 6. Januar 1602 auf die Bühne gebracht sein; und folgeweis ist auch das *Return* nicht von Weihnachten 1601, sondern vom letzten Weihnachtstage zu datiren, den Elisabeth noch erlebt hat. Wie ich vermuthete stammen auch Fitzgeoffreys „*Affaniä*“ erst aus dem Jahre 1602; sie mögen wohl vor dem 1. April 1602 erschienen, und deshalb noch von 1601 datirt sein. Nash wird wohl um Weihnachten 1601 gestorben, und dadurch jene disharmonisch langweilige akademische Weihnachts-Totenfeier von 1602 veranlaßt sein.

an; mit aller Bestimmtheit läßt indeß jenes angebliche Uebersiedlungsmotiv erkennen, daß auch er die Uebersiedlung selbst als Ende 1585 oder Anfang 1586 vollzogen voraussetzt. Da überrascht uns nun aber — S. 72 — nicht wenig die Behauptung, „daß Shakespeare i. J. 1590 im Alter von 26 Jahren zu schreiben begann“, und eigentlich noch mehr, daß dies chronologische Datum ohne jegliche Motivirung und Auseinandersezung durchaus beiläufig ausgesprochen wird¹⁾. Es ist unzweifelhaft, Dowden will angenommen wissen, Shakespeare habe unmittelbar nach dem Eintritt in die Truppe der Queen's Players als Dramatiker noch mehrere Jahre lang den beobachtenden Lehrling gemacht, und deshalb sich auf die Thätigkeit als Schauspieler beschränkt; aber die Unsicherheit des englischen Kritikers, die sich besonders in der Vorsicht ausprägt, womit er jedem theoretischen Vorwurfe auszuweichen sucht, wünscht kein großes Aufsehn von der Sache zu machen, weil seine Hypothese, die schon in etwas anderer Form von älteren Shakespeareforschern, wie z. B. Tieck, geäußert ist, heute nicht mehr als Curant angenommen wird. Dowden hätte aber nur seine Hypothese offen und klar aussprechen sollen, um die Forschung zur Untersuchung der Frage anzuregen, und es würde sich gezeigt haben, was ich jetzt ohne weiteres zeigen will, daß sie ganz unhaltbar ist.

K. Elze rechnet — Will. Shakesp., S. 158 — die dramatische Dichtung Englands, wie sie Shakespeare vorfand, zur national-demokratischen Richtung der Literatur, im Gegensatze zur „gelehrt-höfischen“, von der weiter unten zu reden sein wird. Diese Bezeichnung passt indeß grade für die Zeit, wo Shakespeare in London auftauchte, nicht mehr. Die eigentlichen Bühnenherrscher waren damals die Akademiker John Lilly, Rob. Greene, George Peele, Christopher Marlowe und Thom. Lodge, denen sich ungefähr zu derselben Zeit als Shakespeare auftrat, noch Thom. Nash zugesellte. Diese Akademiker schrieben keineswegs mehr in demjenigen Stil, den man allenfall den national-demokratischen nennen könnte, sondern sie schrieben in einer aus der italienischen Renaissance hervorgegangenen Stilart, für die ich keine andere Bezeichnung zu finden weis, als eben die „akademische“²⁾. Unter solchen Verhältnissen hatte Shakespeare die Frage, ob er sofort auch als Dramaturg der Queen's Players, und nicht bloß als Schauspieler aufzutreten habe, einfach davon abhängig zu machen, ob er sich

1) Oder sollen wir etwa die desfallsigen Bemerkungen S. 39 als Begründung gelten lassen? Ich fühle mich dazu außer Stande.

2) Eine ganz andere Frage ist, ob man mit Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 405, Note, Marlowe als ersten Vertreter des „normannisch aristokratischen“ Kunststils seinen akademischen Vorgängern insbesondere dem Rob. Greene, als Vertretern des „angelsächsisch bürgerlichen“ entgegenzustellen hat. Ich für meine Person gebe gar nichts auf derartige Aperçus, die im Grunde doch nur leere Worte sind.

diesen akademischen Bühnenherrschern gewachsen fühlte, oder nicht. Und diese Frage, die er nachweislich bejaht hat, mußte unbedingt bejaht werden.

Shakespeare brachte 1588 nicht bloß dieselbe Fähigkeit zum Dramaturgen mit nach London, die ungefähr zwei Jahre früher Marlowe, der bedeutendste seiner akademischen Vorläufer dort mit hingebraucht hatte, sondern eine ungleich größere. Die Akademiker, Marlowe an der Spitze, spielten allerdings gegen ihn die gewaltig Ueberlegenen, so daß auch sofort Krieg zwischen ihnen und Shakespeare ausbrach¹⁾. Wenn man sie hört, so war die akademische Gelehrsamkeit die unerläßliche Vorbedingung für die „echte“ Dramaturgie; und Thom. Nash, der relegirte Student, that — ganz nach Art verunglückter Leute, die das Gefühl ihrer Vernichtung und Nichtigkeit zu betäuben wünschen — außerordentlich groß mit seinem „Latein“, höhnte über Shakespeare, daß er den Tragiker Seneca nur in englischer Uebersetzung lesen könne, schwazte von „lateinischen“ Gedichten, die er zu produciren gedenke²⁾, usw. usw.; sieht man den Dingen aber etwas schärfer ins Gesicht, so nehmen sie doch ein wesentlich anderes Aussehen an. Zunächst schon bürgt die Thatsache, daß Shakespeare in Stratford Recorder gewesen, dafür, daß es mit seinem „Latein“ so erbärmlich schlecht nicht ausgesehn haben kann, wie uns der aufschneiderische Nash glauben machen möchte. Die damaligen englischen Notariatsurkunden wurden noch in lateinischer Sprache abgefaßt. Halliwell hat verschiedene solcher Documente in seiner Shakespeare-Biographie benutzt, die nicht bloß aus Shakespeares Zeit, sondern auch grade vom stratford Court of Record stammen. In der Kenntniß des Lateinischen kann er also so himmelweit von den Akademikern nicht abgestanden haben; und wir werden auch bald sehen, daß er diese Kenntniß zu classischen Studien benutzt hat, deren Endziel zweifellos mit gewesen, seine Position den Akademikern gegenüber zu befestigen. Was repräsentiren denn nun aber diese letzteren an Gediegenheit des Wissens, an Philosophie und sonstiger humanitärer Bildung? Ab-

1) In der Abhandlung: „Shakespeares Verhältniß zu Marlowe“ habe ich gezeigt, daß Hertzberg annimmt, Shakespeare habe sich den Akademikern zugesellt; davon kann jedoch durchaus keine Rede sein, wie ich ebendasselbst urkundlich nachgewiesen habe. (Vrgl. Bd. II. S. S. 24—38 ff.) K. Elze macht an der lezt erwähnten Stelle wenigstens die Concession, daß „vielleicht“ die Akademiker „Gegner“ Shakespeares gewesen, weil er gewisse Stellen aus Schriftstücken, die Nash 1589 und 1590 in die Welt gesetzt hat — vrgl. Elze, a. a. O., S. 98 f. u. S. 164 — ganz richtig auf Shakespeare bezieht, während die Shakespeareforschung im großen Ganzen sich hartnäckig dagegen streubt. Man sieht daraus, welch dichter Nebel bisher das biographisch so äußerst wichtige Kapitel von Shakespeares literarischen Kämpfen umschleiert gehalten hat.

2) Vrgl. die Stelle aus Pierce Pennyless (1592), die ich Weit. Beitr., I. 146, besprochen habe.

gesehn von dem Gedächtnißkram, welchen sie den antiken Classikern, namentlich dem Ovid, Virgil und Horaz entlehnt haben, und mit dem sie sich oft in höchst langweiliger Weise breit machen; abgesehn ferner von dem heillosen pseudomachiavellischen Pessimismus des bedeutendsten der Akademiker, des Christoph Marlowe¹⁾, einer „Philosophie“, die sicherlich kein vernünftiger Mensch „humanitär“ nennen kann, haben sie an Gehalt nicht das Geringste aufzuweisen, was sie berechtigte, den Ton gegen Shakespeare anzuschlagen, den sie gegen ihn angeschlagen haben. Um unseren Dichter zu verkleinern und zu kränken, behauptet Nash zwar in dem offenen Sendschreiben an die beiden Universitäten Oxford und Cambridge, das er Greenes Menaphon (1589) vorgesezt hat, wenn nicht Greene und Peele für bessere Stücke gesorgt hätten, so könnten die Schauspieler noch immer mit dem Delfragus und dem Feenkönige das Land durchreisen²⁾; zu demselben edlen Zwecke wird ferner Marlowe in dem Schreiben an ihn, Peele und Nash am Schluß von Greenes Groatsworth of Wit (1592) mit der Bezeichnung „famous gracer of tragedians“, d. h. Schauspieler, beehrt, und dagegen Shakespeare mit allen übrigen Schauspielern für einen ungebildeten Bedienten (rude groom) erklärt; was kriegt aber auch ein gesinnungsloser akademischer Bube nicht alles fertig, wenn es nichts weiter kostet, wie Worte und Großthun! Keiner von diesen Leuten hatte eine wirkliche Achtung vor sich — Nash, den ich unweigerlich für den Verfaßer der beiden Schriftstücke hatte, von denen ich soeben gesprochen, überraschte die Welt schon 1593 durch ein selbstzerfleischendes Pamphlet: „Christ's Tears over Jerusalem“³⁾ —; besonders ihre Schauspiele hat diese Gesellschaft — mit Ausnahme des hochfahrenden Marlowe — mit Füßen getreten und öffentlich gebrandmarkt! Shakespeare dagegen schloß im Tempest seine Künstlerlaufbahn mit dem Bewußtsein, ein großes Tagewerk verrichtet zu haben, ab; und er sprach dies Bewußtsein dort aus in einer Weise, die auch dem Widerwilligen Achtung gebieten mußte.

In Wirklichkeit konnten die Akademiker nur dann von sich

1) Villaris Biographie von Machiavelli, besonders der III. (lezte) Theil derselben (Niccolo Machiavelli und seine Zeit, übers. v. Heusler, Rudolstadt 1883, 8^o) haben es mir völlig zweifellos gemacht, daß Marlowe — aber auch Shakespeare — eine ausgedehnte Kenntniß von Machiavellis Schriften und Dichtungen, namentlich auch von der Mandragola, gehabt haben müssen. Wenn Shakespeare den Jago zum Florentiner — nicht, wie Delius glaubt, zum Venezianer — macht, und ihn höhnisch den Cassio einen „Florentiner“, d. h. einen gewandten Fuchs nennen läßt, so hängt das meiner Vermuthung nach damit zusammen, daß eben Machiavelli ein Florentiner, und der Lieblingsschriftsteller Marlowes gewesen.

2) Vrgl. Bd. II, S. 176.

3) Vrgl. Klein, a. a. O., S. 271, Note.

rühmen, dem englischen Drama einen würdigeren und bedeutenderen Gehalt gegeben zu haben, wenn sie auf die Zeit vor Shakespeares Auftreten zurückschauten. Jenes großartige pathologische Element dagegen, den menschheitlich wahrhaft interessanten Gehalt, haben nicht sie, sondern einzig und allein Shakespeare dem englischen Drama verliehen; und es gehörte der unglaubliche zünftlerisch monopolistische Hochmuth, ihre — an Shakespeare gemeßen — beispiellose ästhetische Uncultur dazu, um von sich so übertrieben hochschätzend zu reden, von dem einzigen aber, der das wirklich verstand und vermochte, wovon sie wie Zünftler und Monopolisten schwazten, so geringschätzig.

Ich habe schon in der Einleitung gesagt, daß Shakespeare durch pathologische Seelenerfahrungen einen so großen Vorsprung vor seinen akademischen Rivalen gehabt hat, daß er als ein specifisch anderer erscheint, wie sie. Jezt haben wir auch erkannt, daß dieser Erfahrungsschaz bereits erworben war, als er 1588 nach London kam; ja, wir haben uns sogar weiter in Stand gesetzt, mit Sicherheit zu erkennen, daß eben dieser Erfahrungsschaz ihm den Maßstab geliefert haben muß, mit absoluter Zuverlässigkeit zu ermeßen, daß er den Akademikern, daß er namentlich dem größten von ihnen, dem Marlowe, gewachsen sei. Und er hat sein Licht nicht erst noch Jahre lang unter dem Scheffel gestellt, sondern sofort leuchten lassen; er hat sein Pfund nicht vergraben, sondern sofort wuchern lassen. Die stärkste Dosis seiner autopathologischen Erfahrungen ist in den Hamlet eingeströmt, und dieser Hamlet bildet schon 1589 — in dem erwähnten Sendschreiben vor Greenes Menaphon — und wiederholt 1592 — im Pieree Pennyless — den Gegenstand von Nashs hämischer Spöttelei!

Oder will der Leser etwa glauben, nicht Shakespeares Hamlet könne, das Ziel jener Ausfälle sein; der Dichter habe nothwendig sich erst formal einschulen müssen, ehe er es habe wagen können, mit Marlowe zu rivalisiren; wenn er also erst 1588 nach London gekommen, so könnten die Ausfälle von Nash i. J. 1589 unmöglich ihm gelten? Das wäre ein vollkommen ungerechtfertigter Kleinmuth. Daß Shakespeare von dem Drange beseelt sein mußte, das Hamlet-Pathos in künstlerischer Gestaltung vor sich zu sehn, ist so selbstverständlich, daß ich kein Wort darüber verliere; überdies legt auch die Tragödie Titus Andronicus das bestimmteste Zeugniß für diesen Drang ab; Titus Andronicus selbst hat eigentlich wohl ein Hamlet werden sollen¹⁾. Außerdem aber läßt auch

1) Daß Shakespeares erstes dramatisches Werk eine Tragödie ist, und nicht wie Ch. Knight und K. Elze wollen, eine Komödie, bez. die Komödie der Irrungen, macht die stratfordor Katastrophe doch wohl sehr glaublich. Ich glaube unter den obwaltenden Verhältnissen ganz gewiß, daß die alte Ansicht, wonach Titus Andronicus das erste shakespearesche Stück ist, Recht hat.

der sonstige Inhalt des *Pierce Pennyless* keinen Zweifel darüber, daß wenigstens die Sticheleien auf den *Hamlet* in diesem Pamphlet nur auf Shakespeares Tragödie sich beziehen können, die ja auch John Lilly im *Midas* zu verhöhnen sucht¹⁾. Aber denken wir doch ein Mal alle diese Beweise hinweg, um ganz abstract Shakespeares formale Ausbildung, seine Fähigkeit, mit Marlowe zu wetteifern abzumessen; und wir werden sehn, daß auch von Seiten der Form unser Dichter keineswegs als der schwächere dasteht. Als selbstverständlich setze ich dabei voraus, daß er schon während seines Aufenthalts in den Niederlanden, ja schon in Stratford, sich mit Formstudien beschäftigt hat.

Die Akademiker haben nicht einmal in formaler Beziehung einen selbständigen Anspruch auf wesentliche Förderung des englischen Dramas. Der seltsame, überall sich vordrängende Entdeckungseifer Colliers hat allerdings angebliche Ergebnisse ans Licht gezogen, welche die Sache ganz anders hinstellen. Marlowe soll den Blankvers auf der öffentlichen Bühne Englands eingeführt und eingebürgert haben; und es giebt Schriftsteller, namentlich unter den Franzosen, die wahre Fabeldinge von dieser erstaunlichen That zu berichten wissen. Ist das aber auch der wirklichen Geschichte entsprechend? Ganz gewiß nicht. Die Darstellungen von der fundamentalen, revolutionären Wirkung der angeblichen Neuerung Marlowes weisen sich auf den ersten Blick schon als Ausschmückungen ohne allen historischen Werth aus; man kann sie nicht einfacher widerlegen, als durch den Hinweis auf den Blankvers der Rüpel-Tragikomödie des Sommernachtstraums, diese meisterhafte satirische Nachahmung des akademischen Blankverses überhaupt, namentlich auch des marloweschen. Wer aber darüber hinaus auch die colliersche Entdeckung mit jener kritischen Skepsis, die bei allen Behauptungen grade dieses Gelehrten unumgänglich nöthig ist, auf ihre quellenmäßige Begründung hin prüft, der wird wohl mit mir zu dem Ergebniss kommen, daß hier ein ganz gründliches Versehen vorliegt. Ich bin der Frage in der Abhandlung über Shakespeares Verhältniß zu Marlowe nochmals genau nachgegangen²⁾; ich finde aber, daß die Documente, auf welche Collier sich stützt, gar nicht den Titanen Marlowe, sondern wider unseren Shakespeare betreffen; sein Blankvers ist es, der jene Herren ärgert, weil er den ihrigen beiweitem übertrifft, und folgeweis muß der Blankvers überhaupt für ein werthlos nichtiges Ding erklärt werden. Will man also aus jenen Documenten einen historischen Schluß ziehn — und das erlaube ich mir in der That, so gut wie es sich Collier erlaubt hat — so ist es der, daß Shakespeare auch auf dem rein formalen Gebiete den Akademikern bereits im ersten Jahre seiner

1) Im II. Abschnitt habe ich genauer auf die Sache einzugehn; hier muß es bei diesen Andeutungen bewenden.

2) Vrgl. Bd. II, S.S. 10—19 u. S. 159f.

Thätigkeit seine Ueberlegenheit in höchst unliebsamer Weise fühlbar gemacht hat¹⁾).

Was haben denn aber sonst die Akademiker in formaler Beziehung Selbständiges geleistet? Ich finde, wenn ich von den Hemmungen, die sie unverantwortlicher Weise dem Shakespeare bereitet haben, absehe, rein gar nichts.

Marlowe ist ebenso wie Greene und Peele in formaler Beziehung nichts weiter, als akademischer Routinier; und Shakespeare ist es erst gewesen, der die akademische Schablone zur wirklichen dramatischen Kunstform umgeschaffen hat, indem sein pathologisches Element den allegorischen Grundton der akademischen Dramatik in einen lebensvoll symbolischen verwandelte.

So finden wir denn, daß Shakespeare bei seiner Ankunft in London jenes stolze Wort Göthes von sich hätte sprechen können:

„Selig, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches vesheißt:
Der Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist“;

und in seiner Art hat er dies Wort in mehr, als einem Sonett auch wirklich gesprochen. Die Akademiker ohne jegliche Ausnahme dagegen hatten kein Recht zu solchem Selbstlobe; ja, so wie sie beschaffen waren, konnten sie das Wort nicht einmal ersinnen. Und unter solchen Umständen hätte Shakespeare noch Jahre lang den Lehrling spielen sollen! Bei wem denn?

Doch ja, er hat ihn wirklich gespielt; aber freilich in einem ganz anderen Sinne, wie es Dowden meint; in jenem hohen, edlen Sinne, wonach unser ganzes Leben ein unaufhörliches Streben nach Erkenntniß und Bereicherung des Geistes ist. Es scheint auch nothwendig, hier noch ein Par Winke über die Richtung zu geben, welche die Studien des Dichters in dieser ersten Zeit eingehalten haben.

Ein Stück, wie die Komödie der Irrungen, die sicher zu Shakespeares ältesten Stücken gehört, läßt wohl keinen Zweifel darüber, daß er den Plautus studirt hat, und der Hamlet beweist dieselbe Thatsache für den Tragiker Seneca. Noch zahlreiche andere Thatsachen ließen sich beibringen, welche ebenfalls die eifrigen Studien des classischen Alterthums, die Shakespeare in der ersten Zeit seines londoner Lebens getrieben, außer Zweifel setzen; doch diese beiden Thatsachen genügen; sie sprechen so deutlich, daß keine weitere Bestätigung nothwendig ist. Ist aber der Dichter diesen Studien durch Neigung und Herzensdrang zugeführt? Ich möchte es bezweifeln. Das Genie mußte ja naturgemäß eine bedeutende Empfänglichkeit für die Eindrücke einer abgestorbenen, in sich

1) Dasselbe bestätigen auch mittelbar die ausgezeichneten Untersuchungen Mommsens, *Romeo u. J.*, Prolegom., S.S. 139—142.

großartigen Welt haben; und Zeuge dessen sind auch die späteren Römerdramen durch ihre Großartigkeit; aber der Verstand konnte sich doch nicht verschweigen, daß diese Welt eine „abgestorbene“ sei; und die Lebenserzeugnisse dieser abgeschlossenen Welt, die ihn hauptsächlich interessiren mußten, die dramatischen und sonstigen Kunstproductionen, hatte er nur aus zweiter Hand, die das eigentliche Leben verwischt hatte, aus der Hand der Lateiner und Latinisten. Jene Studien sind also wohl mehr aus dem Gefühl der Pflicht und Nothwendigkeit, wie aus Neigung vorgenommen; und selbst die späteren Römerdramen widerlegen das schwerlich, weil auf sie nicht sowobl Studien der römischen Quellen eingewirkt haben, wie die englische Uebersetzung des Plutarch von Thom. North (1579). Die Studien der römischen Classiker und Latinisten müssen also wohl wesentlich als Zugeständniß betrachtet werden, was der Dichter dem Zeitgeiste gemacht hat, und zwar hauptsächlich als Zugeständniß, das er, angesichts seiner akademischen Gegnerschaft, nicht versagen konnte. Ganz anders dagegen verhielt es sich mit einem zweiten Studienzweige dieser ersten Zeit, mit seinen italienischen Studien.

Hier tritt ein außerordentlich interessanter Charakterzug Shakespeares zu Tage. In verschiedenen Sonetten feiert Shakespeare die Königin Elisabeth als seine Muse, und den ganzen Sommer-nachtstraum durchzieht eine Stimmung dieser Art. Wie die leztere Komödie, insbesondere die darin enthaltene Anspielung auf Franz Drakes Admiralschiff („J'll pnt a girdle round about the earth“) beweist, und auch die Sonette ziemlich deutlich aussprechen, meint Shakespeare damit, er sei der dichterische Repräsentant der Zeit Elisabeths, wie es die Königin selbst und Franz Drake jeder in seiner Art seien.

Wie nun, wenn wir annehmen, was sicherlich vorausgesetzt werden muß, daß Shakespeare schon mit dem instinktiven Bewußtsein gekommen, es sei seine Schicksalsbestimmung, seine Zeit in dem angedeuteten Sinne dichterisch zu repräsentiren?

Die italienischen Studien, deren Intensität und Extensität gradezu staunenerregend ist, und die, wenn nicht schon in den Niederlanden, sofort nach der Niederlaßung in London begonnen haben, nehmen dann einen ganz eigenartigen Charakter an. Wie K. Elze, Will. Shakesp., S. 156 f., so schön dargelegt hat, bildeten die italienischen Studien die nothwendige Voraussetzung der „gelehrt-höfischen“ Dichtung. Shakespeare aber hat die seinigen entschieden nicht in jenem wesentlich praktischen Sinne begonnen, wie es nach Elze scheinen möchte, sondern in einem Geiste der Hingebung und Begeisterung, dessen nur fähig ist, wer in der Sache, die er vor hat etwas Bedeutendes, ein großes Ziel sieht. Shakespeare ist keineswegs in seinen italienischen Studien bloß bei Formstudien stehn geblieben; auch hat er sich keineswegs auf die Stoffsammlung beschränkt, wie man so vielfach glaubt; er hat über alles bloß

Praktische hinausgegriffen; und der florentiner Mystiker Dante, dessen Bekanntschaft er schon in seiner ersten londoner Zeit, wenn nicht ebenfalls schon früher, aufgesucht hat, ist sein treuer Lebensgefährte geworden. Ja, ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich behaupte, die Italiener, und vor allen Dante, haben ihn so gepackt, daß er schon früh den Plan, Italien zu bereisen, gefaßt, und ihn auch bald ausgeführt hat.

Anmerkung.

Angesichts des heutigen Standes der Forschung erscheint es unerläßlich, noch einige Punkte betreffend Shakespeares Vorliebe für Italien und seine italienischen Studien einer genaueren Untersuchung zu unterwerfen, um die biographische Bedeutung der letzteren richtiger erkennen zu lassen, als es ms. Es. in den bisherigen Shakespeare-Biographien geschieht. Ich habe daher dem vorstehenden Abschnitt noch diese Anmerkung angehängt, deren unverhältnißmäßige Länge der Leser mit der Reichhaltigkeit des zu erörternden Stoffes entschuldigen wird.

Ich beginne mit einer anscheinend sehr untergeordneten Frage, die sich jedoch später im biographischen Zusammenhange als höchst bedeutend ausweisen wird, mit der Frage nämlich, ob Shakespeare Italien bereist habe?

I. Shakespeare ist schon z. Z. seiner Niederlassung in London des Italienischen mächtig gewesen, und er hat auch Italien bereist.

Sie ist — so weit mir bekannt — von Charles Armitage Brown zuerst in Anregung gebracht, und („Sh's. autobiographical poems, S.S. 101 ff.) bejaht. Browns Argumentation ist nun allerdings nichts weniger, als zwingend; indeß ist der Gedanke an sich aus mancherlei Gründen so ansprechend, daß es ganz natürlich war, wenn er trotz jener mangelhaften Begründung nicht wider einschloß; und so geschah es denn, daß sich u. a. auch K. Elze (1873, im VIII. Bande des Sh.-Jahrbs.) in der bereits erwähnten Abhandlung, „Shakespeares muthmaßliche Reisen“¹⁾ der Sache annahm. Es läßt sich ms. Es. nicht bestreiten, daß dieser Forscher, dessen Bemühungen später noch durch Th. Elze unterstützt sind²⁾, sehr scharfsinnige und zwingende positive Argumente für Browns Hypothese vorgebracht hat; und ich bin daher der Meinung, daß heute Shakespeares italienische Reise für den Biographen eine wirklich feststehende Thatsache ist, sofern nicht gewisse Zweifelsgründe, welche die beiden Elzes selbst schon berührt haben, doch der Annahme stärker widersprechen, als es von ihnen angenommen ist.

Ich spreche absichtlich nur von „gewissen“ Zweifelsgründen; denn die meisten hat K. Elze vollständig widerlegt, einen sogar so glänzend, daß seine Widerlegung selbst eine wichtige Bestätigung

1) Jetzt Abhandlungen, S. S. 282 ff.

2) „Italienische Skizzen“, Sh.-Jhrb. XIII. 137 ff., XIV. 156 ff. u. XV. 230 ff.

der Thatsache geworden sein würde, wenn dabei nicht ein Umstand außer Acht gelaßen wäre, der vielleicht geeignet ist, jener Widerlegung ihre Bedeutung als positives Argument für die Reise zu nehmen¹⁾. Einen anderen Zweifelsgrund dagegen hat K. Elze überhaupt übersehn, und die Art und Weise, wie ihn Th. Elze, zu beseitigen sucht, scheint mir so wenig glücklich, daß ich nicht umhin kann, hier nochmals darauf einzugehn. Es handelt sich um Bassanios Schilderung von Porzias Schönheit, Kaufmann v. V., I. 1. Th. Elze bemerkt darüber (Sh.-Jhrb., XIII, 145 f.): „Es wird wohl kaum einen Widerspruch erfahren, wenn wir behaupten, daß jeder Nordländer, zumal der Germane, sich als Ideal südlicher Frauenschönheit denkt: eine schöne schlanke Gestalt mit ovalem Gesicht, griechischer Nase, feurigen dunklen Augen und glänzend schwarzem Har, das in reichen Lockenwellen auf den stolzen junonischen Nacken herabwallt. Keinem Dichter nordseits der Alpen wird es einfallen, wenn er eine Italienerin zur Heldin seiner Dichtung wählt, dieselbe anders als mit . . . blendend schwarzem Har darzustellen“ — Warum nicht? — „und kein Leser wird sich eine Fiormona oder Bianca Capello anders vorstellen“. — Ist ganz ein ander Ding. — „In auffallendstem Widerspruch mit dieser ganz allgemeinen Meinung und Anschauung stellt Shakespeare die Venezianerin Portia als blond dar. . . . Haben wir da nicht die blonde Engländerin oder sonst eine blonde Nordland-Jungfrau? Bevor wir Shakespeares poetische Phantasie einer solchen gedankenlosen (?!) Unbekümmertheit zeihen, müssen wir uns erst in Venedig etwas genauer umsehn. Die großen Meister der venezianer Malerschule des XVI. Jahrhunderts, Tizian, Giorgione, Palma d. ält., Paris Borbone u. a. verleihen ihrem Ideal weiblicher Schönheit rothgol-

1) Ich meine die Ausführung — Abhandlungen, S. S. 312–318 — wie Shakespeare dazu hat kommen können, den Giulio Romano im Wintermärchen zum Bildhauer zu machen. Dabei ist der sehr wichtige Umstand außer Betracht geblieben, daß das Wintermärchen schon vor der italienischen Reise existirt hat. Elze bezieht Will. Shakesp, S. 164, eine gewiße Stelle aus der Dido-Tragödie von Marlowe und Nash (1594) ganz richtig auf Shakespeares Wintermärchen; er datirt aber offenbar das Stück aus der Zeit nach der italien. Reise. Wenn dasselbe aber auch schon vor der Reise existirt hat, so machen doch seine jezige Gestalt und gewiße andere Thatsachen, die ich hier übergehen will, vollkommen zweifellos, daß es später überarbeitet ist. Sehr möglich daher, daß die Erwähnung Giulios doch erst aus der Zeit nach der Reise stammt.

Sehr wenig von Belang scheint mir übrigens der — S. 320 f. — besprochene geographische Fehler im Tempest. Die beiden Veroneser — ebendas. — stehn überhaupt „hors des débats“. Shakespeares satirische Ausfälle gegen die „Reisemode“ (S. 322 f.) kommen natürlich erst recht nicht in Betracht. Wenn einer eine vernünftige, nothwendige Reise macht, so rangirt er sich damit noch nicht in die Invalidencompagnie der bläsirten Reisegecken ein.

denes Har. Die schöne Violante, welche fälschlich oft für Palmas eigne Tochter gehalten wird, war für sie alle der Urtypus dieser Erscheinung, welche auch jetzt noch, obschon selten, in Venedig vorkommt, wie sie denn auch zu Tizians Zeit nicht häufig gewesen sein mag“. Es ist wohl klar, daß diese sehr gelehrte Motivierung den ethnographischen Fehler Shakespeares nicht wegzudisputiren vermag; und es ist ferner unleugbar, daß eben dieser Fehler gegen Shakespeares Kenntniß des italienischen Frauentypus unwidersprechlich zeugen müßte, wenn Elzes Voraussetzung richtig wäre, daß der Dichter verpflichtet sei, in solchen Punkten das ethnographische Colorit zu wahren. Dann aber würde die ganze Reisefrage wider in ihr hypothetisches Nichts zusammensinken; denn darüber kann ja nach beiden Elzes kein Zweifel aufkommen, daß der Kaufmann v. V. grade dasjenige Stück ist, was am stärksten die Eindrücke der italienischen Reise verrathen würde. Ist denn aber Th. Elzes Ansicht über die Wahrung des ethnographischen Colorits wirklich stichhaltig? Wohl allenfalls für unsere Zeit, wo der Dampfwagen die Völker einander so nahe gerückt hat, daß Versehen in diesem Punkte unter Umständen leicht bemerkt werden, und daher die Illusion stören können; Shakespeare und seine Zeit dagegen nahmen hierin einen wesentlich anderen Standpunkt ein. Wenn damals ein londoner Publicum für Porzias Schönheit erwärmt werden sollte, so mußte sich der Dichter an dessen eigenes Schönheitsideal halten, das sich schon im Doppelsinne des Wortes fair als blond und schön ebenso einfach wie bestimmt ausprägt. Für den schwarzen und brünetten Typus der Italiener hätten Shakespeares Zuhörer kein volles Herz gehabt¹⁾; der Umstand, daß dieser Typus zum Landschaftscolorit mit gehört, würde ihnen höchstens im Wege der Reflexion klar geworden sein, und sie auf alle Fälle als vollkommen gleichgiltig kalt gelaßen haben; einer „fair“ lady dagegen jauchzte ihr Herz unwillkürlich entgegen. Porzias Beschreibung beweist also nicht das Geringste gegen die Annahme, daß der Dichter kurz vorher ehe er die Stelle dichtete, Italien bereist hat; sie beweist höchstens, daß der feine Takt seines Kunstgenies durch die Reiseeindrücke nicht gehindert ist, einen ethnographischen Fehler zu begehn, weil ohne ihn seine Dichtung ihre volle Wirkung verfehlt haben würde. Davon kann freilich erst recht keine Rede sein, in diesem Fehler mit Th. Elze sogar ein Anzeichen für Shakespeares persönliche Bekanntschaft mit Italien zu sehn.

1) Nach Th. Elze (a. a. O., S. 146 f.) soll Shakespeare „mit tiefem Verständniß“ der blonden Porzia in Nerissa „die schwarzlockige Dienerin und Begleiterin“ zur Seite gestellt haben. Bürge dafür ist ihm der dem italien. nericcia entsprechende Name Nerissa selbst. Ich streite nicht dagegen, daß Nerissa schwarz sein kann, da sie nicht das Schönheitsideal repräsentirt; kann aber, ehrlich gesagt, von einem „tiefen Verständniß“ in diesem ms. Es. vollkommen nebensächlichen Punkte absolut nichts wittern.

Weit schwerer würde ms. Es. Shakespeares Umspringen mit den italienischen Namen in Stücken wie der Kaufmann v. V. selbst, dem — ebenfalls erst nach der italienischen Reise vollendeten — Romeo, und im Othello ins Gewicht fallen; hier aber hat K. Elze (Abhandlungen, S. 318f.) alle Hindernisse so weit hinweggeräumt, daß sie der Annahme, Shakespeare habe Italien bereist, an und für sich kein Hinderniß mehr bereiten können¹⁾, sofern nicht etwa ganz besondere Bedenken hinzutreten sollten. Und in der That kommen grade bei den Namen einzelne Thatsachen zur Sprache, die theils direct, theils indirect Shakespeares Bekanntschaft mit Italien und dem Italienischen zu widerlegen scheinen, die sich vor allem, auf den ersten Blick, der Ansicht widersetzen, die ich am Schluß des vorigen Abschnitts geäußert habe, daß nämlich Shakespeares Dantestudien bis in seine früheste londoner Zeit hinauf reichen. Da ist zunächst der Name Rómeo. Das ist kein italienischer Wortaccent, sondern ein englischer; der Italiener sagt Roméo; und dieser Accent mußte dem Dichter der berühmten Liebestragödie zur Zeit, wo er sie in Angriff nahm (1590) und erst recht zur Zeit, wo er sie vollendete (1595)²⁾ vollkommen bekannt sein, wenn meine Datirung seiner Dantesstudien richtig ist. Romeo, der treue und verkannte Verwalter, das eigene Ebenbild des unschuldig wegen baratteria verurtheilten Dante, spielt im VI. Gesange des Paradiso³⁾ eine so hervorragende Rolle, daß sein Name, keinem Dantekenner unbekannt sein kann. Indeß hier beruhigt K. Elze (Abhandlungen, S. 319) jedes Bedenken durch folgende erwünschte Notiz: „Die Betonung Rómeo... war den Engländern bereits aus Arthur Brookes Tragical history of Romeus and Juliet, 1563... geläufig“; und es ist zwar unrichtig, wenn er hinzufügt, daß Shakespeare unter solchen Umständen

1) Dabei ist übrigens ein Punkt übersehen, auf den ich hier noch aufmerksam machen will, nämlich die falsche Schreibart Portia, Gratiano usw., statt Porzia, Graziano usw. Ob aber diese Fehler vom Dichter oder vom Sezer herrühren, dürfte sich doch sehr fragen. Lilly z. B. kann unmöglich Mydas geschrieben haben, wie es im Druck heißt, sondern er hat zweifellos richtig Midas geschrieben.

2) Wegen dieser Datirungen berufe ich mich auf Tycho Mommsen, „Shakespeare's Romeo u. Julia“ usw. Oldenburg 1859, 8^o, Prolegomena, S. 154 f. Wenn es jemals eine zuverlässige Chronologie shakespearescher Stücke gegeben hat, so ist es diese; und wenn einzelne Shakespeareforscher, wie z. B. K. Elze, Will. Shakesp., S. 403 f., für gut halten, von Mommsens Chronologie und der Thatsache, daß er die ältere Annahme einer doppelten Bearbeitung des Romeo vollkommen widerlegt hat, gar keine Notiz zu nehmen, so kann das dem Werthe der Feststellung nicht den geringsten Abbruch thun. Derselbe Elze, der sich hier so gegen Mommsen verhält, stützt sich in der analogen Hamletfrage wider ganz auf Mommsens Nachweis, daß Qu. A eine Raubausgabe, Qu. B. der genuine Text sei.

3) Vrgl. besonders Terz. 43.

„keinen Anlaß“ gehabt habe, „an der Richtigkeit jener Betonung zu zweifeln“; vollkommen richtig dagegen, wenn er weiter bemerkt, „ja selbst wenn ihm die richtige Betonung bekannt war, wäre es schwerlich gerathen gewesen, mit einer solchen überflüssigen Neuerung aufzutreten, die nur der unfruchtbaren und undichterischen Gelehrsamkeit eines Jonson entsprochen hätte“.

Da keine Rede davon sein kann, daß Shakespeare Dantes Göttl. Komödie in einer Uebersetzung kennen gelernt habe, so würde aber trotz alledem wenigstens seine Unkunde des Dante zu Anfang seiner londoner Laufbahn feststehn, wenn angenommen werden müßte, daß er damals noch kein Italienisch verstanden habe. Und in der That haben angesehene Gelehrte, zu denen auch Nic. Delius gehört, den seltsamen Gebrauch des Namens Baptista in einer gewissen Stelle des Hamlet nur aus der Unkenntniß des Italienischen erklären zu dürfen geglaubt. Merkwürdiger Weise hat man dabei den Namen „Gonzago“, der sich an derselben Stelle findet, vollkommen übersehn, obwohl er für jene Argumentation viel schwerer ins Gewicht fällt. Bevor ich jedoch zu den betreffenden Passagen des Hamlet selbst übergehe, lade ich den Leser ein, mit mir ein Mal das Personenverzeichnis der Hamlettragödie zu überblicken. Neben ein Par skandinavischen, bez. germanischen Namen finden sich echt lateinische (Claudius, Marcellus), ein latinisirter (Polonius)¹⁾ und zwei griechische (Laertes, Ophelia²⁾, als Zeugen der

1) Vielleicht ursprünglich Corambis, was dann — vielleicht! — auf Giordano Bruno hinweisen würde. Tschischwitz, „Shaksperes Hamlet, vorzugsweis nach histor. Gesichtspunkten erläutert“, Halle 1868, kl. 8^o, S. 53. Wahrscheinlich ist das aber nicht, wie ich in der folgenden Note zeigen werde.

2) ὠφελία = Beute; ein Name, der wohl mit Rücksicht auf Ophs. Widerstandslosigkeit theils dem Prinzen Hamlet gegenüber theils gegen ihren Vater, der sie zur Spionage benutzt, gewählt ist. Auch der Name Laertes scheint mir keineswegs das bekannte griechische nomen propr., sondern das nom. appellat. λαέρτης zu sein. Shakespeare hat ihn offenbar dem Aelian, bez. dessen Werke „De animalibus“ entlehnt, wovon 1565 zu Lyon eine lateinische Uebersetzung des Petrus Gillius erschienen war, und das sicherlich zum Handwerkszeuge der Renaissance-Schriftsteller und Euphuisten gehört hat. Die betreffende Stelle findet sich a. a. O. X. 43 und lautet nach der Uebersetzung des Gillius: „Mortiferum genus quoddam formicarum esse dicitur, quae laertae nuncupantur; eodem nomine vespas quasdam appellarunt“. So vermute ich denn auch, daß der Name des Stammvaters dieser beiden „Griechen“, des Polonius eigentlich griechisch, nämlich aus πωλῶν, dem Part. Präs. von πωλεῖν, gebildet ist. Hamlet nennt ja auch den Polonius, II. 2, einen „fishmonger“, was ganz entschieden zu meiner Vermuthung passt. Denn daran ist nicht entfernt zu denken, daß diese Wize Hamlets ohne ernsten Hintergrund gemeint wären. I. 3 und II. 1 hat sich ja Polonius der Ophelia gegenüber als echter „fishmonger“ in Hamlets Sinn gezeigt; denn seinen väterlichen Ermahnungen und Operationen ist es vornehmlich zuzuschreiben, daß das Mädchen später sich sexuel so exaltirt zeigt.

Studien des Dichters auf dem Gebiete des classischen Alterthums und der Renaissance; dann aber lauter italianisirte: Horatio, Bernardo, Francisco¹⁾, Reynaldo, die als unvergängliche Zeugen dafür dastehn, daß bei den Studien des Renaissancestils die Italiener oben an gestanden haben.

Das muß von vornherein die bestimmteste Vermuthung dafür erzeugen, daß es mit dem Gonzago und der Baptista — die richtige italienische Form ist Battista — doch wohl seine besondere Bewandniß haben dürfte; und je genauer wir das Ding betrachten, desto mehr werden wir uns davon überzeugen, daß die betreffenden Stellen völlig unverfänglich sind.

Es handelt sich um die beiden folgenden Bemerkungen Hamlets betreffs des Schauspiels, das er vor dem Könige und der Königin aufführen läßt — III. 2:

„This play is the image of a murder, done in Vienna; Gonzago is the duke's name, his wife Baptista“;

und kurz darauf:

„His name 's Gonzago. The story is extant, and writ in very choice Italian. You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife“.

Die Shakespearforschung hat, wie gesagt, nur den Namen Baptista ins Auge gefaßt²⁾, und darüber völlig übersehn, daß auch Gonzago ein grober Fehler ist; denn der Name endet keineswegs auf o, sondern auf a. Aus Gründen, die sehr bald klar werden sollen, bin ich aber auch fest überzeugt, daß Shakespeare ganz richtig Gonzaga geschrieben, und daß nur der Sezer die Corruption Gonzago verschuldet hat. Was aber den Namen Baptista betrifft, so hat man die Behauptung aufgestellt, er komme überhaupt nur selten bei den Italienern vor; regelmäßig laute er Giambattista; überdies aber werde er nicht als Frauenname gebraucht. Beides aber ist ein Irrthum. In Zedlers Universallexicon sind eine ganze Anzahl Italiener s. v. Baptista aufgeführt, die sämtlich diesen Namen

Ich bemerke nur noch, daß die Onomatopöie, die ich hier dem Dichter zutraue, durchaus dem Zopfstil der Renaissance entspricht, und durchaus keine nähere Bekanntschaft mit dem Griechischen voraussetzt.

1) Aber nicht Francesco, was möglicher Weise wider der Sezer verschuldet hat. Bernardo ist richtig. Reynaldo (Reinhard Fuchs!) dagegen müßte Reginaldo heißen. Der Name Horatio ist sonst von Shakespeare nicht gebraucht; ich bin überzeugt, daß er dem römischen Dichter Horatius Flaccus entlehnt ist, der bekanntlich auch sehr viel durchgemacht hat, bevor er neben Maecenas und Augustus eine ähnliche Stellung einnahm, wie Shakespeares Horatio neben Hamlet. Täuscht mich diese Vermuthung nicht, so spricht sich auch darin ein entscheidender Einfluß der Renaissance aus.

2) In ganz besonders ergötzlicher Weise Tschischwitz, S. 51 im Text und in der Note; doch ist nicht erforderlich, darauf einzugehn.

führen; und darunter auch zwei Weiber, beide aus fürstlichem Geschlecht, die gelehrte Baptista Sforza, Tochter Alessandro Sforzas von Pesaro (XV. Jahrh.), und die aus Umbrien stammende, 1526 oder 1527 verstorbene Nonne Battista dei Varani¹⁾. Weshalb also sollte Shakespeare nicht die Gemahlin seines Gonzago Baptista genannt haben? Warum namentlich dann nicht, wenn ihn gewisse sinnbildliche Rücksichten bei der Wahl des Namens geleitet hätten; Rücksichten, die doch auch bei der Wahl der sonstigen Namen im Hamlet — Claudius, Horatio, die Familie Polonius — in augenfälliger Weise hervortreten? In der That aber ist das wirklich der Schlüssel des Geheimnisses, der auch längst entdeckt sein würde, wenn man nicht bei dem Namen Baptista stehn geblieben wäre, sondern sich auch darum bekümmert hätte, was Hamlet, oder eigentlich wohl der Dichter, damit sagen will, daß er den Namen Gonzago mit so sichtlich Absichtlichkeit in schneller Folge drei Mal wiederholt.

Bei diesem Namen ist offenbar an Ugolino Gonzaga gedacht, der i. J. 1362 von seinen beiden Brüdern Franz und Ludwig, dem nachmaligen Lodovico II., durch Meuchelmord der Herrschaft über Mantua beraubt wurde; der aber selbst in früheren Jahren sich mit Isabella, der Gemahlin des mailänder „Vicecomes“ Luchini, des doppelten Ehebruchs schuldig gemacht, und dadurch Mantua in einen Krieg mit Mailand verwickelt hatte. Letztere Thatsache war ein Nebenmotiv des Mordes, an welchen Hamlet erinnert wie an ein himmlisches Strafgericht, von dem er weder zweifelt, daß es auch den Claudius ereilen werde, noch auch, daß er zum Vollstrecker bestimmt sei. Der Name Gonzaga birgt also in Hamlets Sinne etwas stark Dämonisches in sich, wie auch der scurrile Titel „Mausefalle“, den er dem Schauspiel beilegt. Das Stück ist die

1) Schon A. v. Reumont, auf den K. Elze, Abhandlungen, S. 319, verweist, hat in seiner Besprechung von K. Simrocks Werk „Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen“ usw., (Bonn 1870) in der Augsb. allgem. Zeitung (Beilage zur Nr. vom 21. Oct. 1870) gezeigt, daß die Annahme, die Italiener kannten Baptista nur als Männernamen, ein Irrthum ist. Die betreffenden Worte v. Reumonts haben überhaupt für die vorliegende Untersuchung viel Interesse; sie lauten: „Daß Shakespeare, der so viel aus der italienischen Literatur entnahm, der italienischen Sprache unkundig gewesen sein soll, läßt sich schwerlich annehmen. Die für die Behauptung beigebrachten Gründe zerfallen in nichts. Wenn zu derartigen Gründen sogar der Umstand gezählt wird, daß er den Namen Baptista als Frauennamen braucht, so verräth dies völlige Unkenntniß auf Seiten der Kritiker, da selbst historische Personen so heißen, wie im XIV. Jahrhundert Baptista von Montefeltro, im XV. Baptista Sforza, Gemahlin Herzogs Friedrich von Urbino.“ Dem gegenüber — aber auch ohne dem — kommt mir M. Carrières Würdigung des Einflusses der Italiener auf Shakespeare (Die Kunst im Zusammenhange mit der Culturentwicklung, 2. Aufl., Bd. IV — Renaissance und Reformation —, S.S. 275 ff.) etwas zu sehr aufs einzelne beschränkt vor.

Mausefalle, worin des Königs Gewißen sich fangen soll, und Gonzago das Schreckmittel, das dies verknöcherte Gewißen antreiben soll, durch sein Zappeln zu verrathen, ob es in der Falle sitzt. Eben daher auch die ungeduldige Wiederholung dieses Namens durch Hamlet; eben deshalb ferner beim zweiten Male die Hinzufügung: „The story is extant, and writ in very choice Italian“. Das „very choice“ der Qu. B, das die Folio von 1623 in ein einfaches choice verstümmelt, scheint mir ein starker Sarkasmus zu sein; es besagt ms. Es. so viel wie in echt euphuistischer Rede-weise. Hamlet, oder vielmehr der Dichter, fingirt, der Brudermord sei von dem euphuistischen Hofpoeten Lodovicos II. ebenso panegyrisirt, wie Polonius u. a. den Claudius beweihräuchern¹⁾. Mit

1) Tschiswitz möchte — a. a. O. — die in Rede stehenden Worte Hamlets für den Beweis von Shakespeares italienischen Studien ausnützen. Das ist gewiß unter allen Umständen verfehlt; zudem glaube ich aber auch die Quelle entdeckt zu haben, woraus der Dichter seine Kenntniß der Familiengeschichte der Gonzaga geschöpft hat, und möchte auf Grund dieser Entdeckung, der ich selbstverständlich keinerlei selbstständigen Werth beilege, ebenfalls der Folgerung widersprechen. Shakespeares Quelle ist nämlich die nicht italienisch, sondern lateinisch geschriebene Historia Mantuana des Sacchi (Platina), gestorben i. J. 1481. Die Erzählung vom Ueberfall und der Ermordung Ugolinos (a. a. O., lib. III, Muratori, Scriptt. XV. 748) hat unverkennbar auch auf Prosperos Erzählung von seiner meuchlerischen Ueberwältigung, Temp. I. 2, sowie auf die Idee und Darstellung der Conspiracy von Antonio und Sebastian, Temp. II. 1, eingewirkt, so daß ms. Es. an Shakespeares Kenntniß dieser Chronik nicht zu zweifeln. Den größten Eindruck dürfte übrigens auf ihn die Erzählung von Ugolinos Ehebruch mit Isabella gemacht haben; diesen Theil des Berichts will ich daher hier mittheilen. Ich schicke nur voraus, daß Platina schon vorher — am Anfange des 3. Buchs (Muratori, a. a. O., S. 731 f.) erzählt hat, Ugolino habe mit zwei anderen Fürsten aus dem gonzagischen Geschlechte zusammen in Mailand Hochzeit gemacht — seine Gemahlin gehörte dem fürstlichen Geschlechte der Beccaria von Pavia an —; und daß schon die großartigen Hochzeitsfeierlichkeiten, welche in Folge dessen von den Gonzagas veranstaltet wurden, der Isabella die Möglichkeit geboten haben müßen, mit Ugolino Bekanntschaft anzuknüpfen. Platina freilich läßt das nur errathen; er berichtet: „Isabella Luchini Vicecomitis uxor, amore Ugolini Gonzagae, Equitis pulcherrimi, capta, dum ejus nuptiae Mediolani celebrarentur, vovisse se simulans ituram Venetias, ad solemne sacrum Ascensionis, impetrat a marito, ut id sibi facere liceat. Comparato itaque egregio mulierum ac virorum comitatu, Mantuam pervenit, Alovizio (Ugolinos Vater) harum rerum ignaro, obviam officii causa prodeunte. Suscepta comiter ac laute, Ugolinum noctu ad se in cubiculum vocat; ejus videndi gratia se illud iter suscepisse, ostendit; rogat, ne se amantem spernat, neve in via secum comes ire recuset. Versare tum animo varia juvenis coepit; urgebat amor, urgebant lacrymae, inter dicendum ab ore mulieris abortae; obstabat tamen pudor, et imminens ob commissum facinus ac violata hospitii jura, patriae ac parenti periculum. Pervicit tandem amor, ut et cum muliere pernoctaret, et se iturum, si per patrem liceret, quo

der Fabel des Zwischenspiels hat dagegen Gonzagas Schicksal in Wahrheit eigentlich nichts zu thun; sondern, wie gesagt, Hamlet will nur durch die Erinnerung daran dessen Wirkung verstärken.

Das erste Mal nun aber, wo Hamlet den Namen des Herzogs¹⁾ nennt, fügt er hinzu: „his wife Baptista“. Das ist unzweifelhaft freie Erfindung des Dichters. Johannes der Täufer ist — nach Matthh. 3, v. 1—4 — der Bußprediger, der Christi Weg bereitet; und das giebt den Schlüssel zu Shakespeares Verwendung des Namens an dieser Stelle. Gonzagos Weib soll nach Hamlets Meinung der Bußprediger Baptista für seine Mutter sein, die er ja auch nach dem Schauspiel, unter Beistand des Geistes, auf das nachdrücklichste zu Reue und Buße ermahnt. Diese Symbolik erklärt auch die eigenthümliche syntaktische Construction des Sazes, die von der Forschung — selbst von Elze, Abhandlungen, S. 319 f. — unbegreiflicher Weise ganz unbeachtet gelassen ist. Hamlet sagt ja gar nicht: sein Weib heißt Baptista, sondern er sagt: sie ist Baptista, d. h. sie spielt hier — in gewisser Beziehung — die Rolle des Täufers, des „Johannes Baptista“, wie er in der Vulgata heißt, und des „John the Baptist“, wie ihn die englische Bibelübersetzung nennt. Das erklärt zugleich, weshalb Shakespeare sich nicht der italienischen Namensform Battista, sondern der griechischen Baptista bedient hat.

Nach alle diesem kann gewiß keine Rede davon sein, aus dem Hamlet irgend welche Bedenken gegen Shakespeares italienische

ipsa vellet, promitteret. Ubi illuxit, ascito in societatem Ugolino, non abnuente patre, harum rerum maxime ignaro, Venetias contendit. In itinere eodem semper cubicolo noctu sunt usi, et, ne res ob invidiam a matronis, quae Isabellam comitabantur, palam fierent, eisdem potestas facta, ut quem vellent amatorem eligerent, quorum arbitrio noctu cubarent.“

Nach Platina ist Mantua und nicht Vienna, d. h. das burgundische Vienne, ebenfalls fürstliche Residenzstadt, der Schauplatz der That gewesen. Was den Dichter zu dieser sachverdunkelnden Verwechslung bewogen hat, ist mir bei dem Pathos der Rede rein uuerfindlich. An ein durch das Gedächtniß verschuldetes Versehen kann ich um deswillen nicht glauben, weil die Thatsache sichtlich auf den Dichter selbst einen starken Gemüthseindruck gemacht hat, den auch seine analoge Lage genügend erklärt. Am wahrscheinlichsten ist mir noch, daß er nicht zu bestimmt historisch hat sein wollen, weil die geschichtlichen Einzelheiten nicht genau genug zu Hamlets Situation passen. Ueberdies aber wäre sonst auch die sarkastische Bemerkung: „the story is extant“ usw. nicht wohl möglich gewesen.

Daß das Zwischenspiel zu den ältesten Theilen des Hamlet gehört, halte ich für zweifellos; nirgends aber tritt der italienische Renaissancestil jezt noch so deutlich hervor, wie grade in ihm. Wenn nun Shakespeare schon damals sich sogar mit italienischen Chroniken beschäftigt hat, so ist das wohl ein klarer Beweis, daß Italien ihn sehr lebhaft interessirte, ja daß er wohl bereits an eine Reise dorthin dachte.

1) Die Gonzagas hatten zu Shakespeares Zeit wirklich längst die Herzogswürde erlangt.

Studien und Kenntniß der italienischen Sprache zu schöpfen. Ganz im Gegentheil, die Art, wie Shakespeare die Namen Gonzaga und Baptista verwandt hat, beweisen unwidersprechlich genaue Bekanntschaft mit dem italienischen Renaissancestil, und das Personenverzeichnis der Tragödie selbst bezeugt nicht nur ebenfalls diese Thatsache, sondern trägt auch die unverwischlichen Spuren einer lebhaften Beschäftigung mit der italienischen Sprache an sich. Das Personenverzeichnis! Das grade ist sehr werthvoll. Es mag ja zweifelhaft sein, ob Shakespeare nicht bei der späteren Umarbeitung den einen oder den anderen Namen verändert hat; wahrscheinlich ist allerdings selbst das nicht; und gewiß ist, daß dies Personenverzeichnis im großen Ganzen dasjenige des ältesten Hamlet, des Hamlet ist, über den Thom. Nash im Jahre 1589 höhnt; und so ist uns denn der Hamlet der sichere Bürge dafür, daß Shakespeares Kenntniß der italienischen Sprache und seine italienischen Studien bis in seine früheste londoner Zeit hinaufreichen. Ebenso wird uns der Hamlet auch sicherer Gewährsmann dafür werden, daß diese Studien sich von Anfang an mit auf Dante, bez. die Göttl. Komödie, erstreckt haben.

II. Beweggründe zur italienischen Reise und Zeitpunkt derselben.

Treten wir nun diesen Dantestudien näher. Auf sie führt uns, glaube ich, schon die Frage nach dem Beweggrunde zur italienischen Reise, und die weitere Frage, welche mit dieser ersteren in unlöslichem Zusammenhange steht: in welchem Jahre die Reise unternommen ist?

Brown hat sich überhaupt nicht darum gekümmert, welches Motiv der italienischen Reise zu Grunde liege, seine Datirung derselben steht daher auch auf äußerst schwachen Füßen. Auf Grund von Documenten, die theilweis sogar unecht sind, stellt er — S. S. 101—103 — eine vollkommen willkürliche und kleinliche Berechnung an, die ihn endlich zu dem Schluß führt, „Shakespeare „might have well and wisely afforded the expense of a visit to Italy as early as 1597, the year before the Merchant of Venice was entered at Stationers' Hall.“ 1596 oder 1597 soll demnach das Jahr der Reise sein. Die Werthlosigkeit dieser Zeitbestimmung ist so augenfällig, daß spätere Shakespeare-Biographen sie unmöglich ohne weiteres adoptiren konnten. K. Elze ist denn auch von ihr abgewichen¹⁾, und giebt (a. a. O., S. 325 — im Anschluß an Ch. Knight, Biography of Shakespeare, London 1843, 8^o, S. 366) — eine neue, die auf den ersten Blick außerordentlich bestechlich ist. Nach ihm soll nämlich die Reise i. J. 1593 vorgenommen sein, wo die Theater in London vom Beginn des Sommers bis spät in den Herbst hinein wegen der Pestepidemie geschlossen waren. An

1) Th. Elze hat sich mit der Chronologie der Reise gar nicht mehr befaßt; er nimmt wohl stillschweigend an, die Frage sei durch K. Elze definitiv entschieden.

sich, welche passende Zeit! und wie fast zur Zustimmung zwingend die auffallende Uebereinstimmung dieser Datirung mit der Chronologie des Kaufmanns v. V., dessen Entstehung auch Elze (a. a. O.) mit der italienischen Reise in unmittelbaren Zusammenhang bringt¹⁾! Aber dennoch, die Datirung kann nicht richtig sein. Die Romanze Venus und Adonis ist 1593 in London gedruckt, und die Correctheit des Textes dieses Drucks, sowie der im folgenden Jahre erschienenen Romanze Luretia, läßt keinen Zweifel darüber, daß der Dichter den Druck beider Werke persönlich überwacht hat; dazu aber mußte er unter damaligen Verhältnissen nothwendig an Ort und Stelle sein. Zudem aber sagt Nash in seinem Pierce Pennyless, der 1592 zwei Mal unverändert aufgelegt, zuerst also wohl sicher Anfang 1592 erschienen ist, von Shakespeare²⁾: „All italianato is his talk, and his spade-peak as sharp, as if he had been a pioner before the walls of Roan“; und dieser Ausfall weist sich bei näherem Betracht u. a. auch als urkundlicher Beweis dafür aus, daß Shakespeare damals bereits in Italien gewesen ist. Ueber die concrete literarische Beziehung des Ausfalls will ich hier nur kurz bemerken, daß Nash theilweis einen eigenen Ausfall Shakespeares in der Schafschurscene des Wintermärchens³⁾ von Seiten ihrer Ehrlichkeit her bekämpfen will. Er hatte selbst Oberitalien bereist, bevor er sich in London niederließ⁴⁾, und nennt deshalb als Kenner der italienischen Hinterlist Shakespeares freundschaftliche Theilnahme wie seine feindlichen Angriffe „all italianato“, d. h. durch und durch in der hinterlistigen Art der Italiener gehalten. Später fügt er noch hinzu, Shakespeare verachte die „Barbarei“, d. h. die ungeschminkte Ehrlichkeit, des eigenen Vaterlandes, und deutet damit noch klarer an, was er eigentlich mit dem „italianato“ meint, giebt aber auch — einem Zuge der damaligen englischen Literatur folgend — mit der Miene des Satirikers zu verstehen, daß Shakespeare diese Verachtung der Heimath auf Reisen im italienischen Auslande eingesogen habe.

Diese Ermittlung ist ein bedeutender Schritt auf unserem Wege;

1) Sicher hat K. Elze auch Recht, wenn er einen nahen Zusammenhang der Reise mit dem Othello annimmt; die Dichtung dieser Tragödie der Verleumdung und Eifersucht kann aber der Reise unmöglich so unmittelbar auf dem Fuße gefolgt sein, wie die Dichtung des Kaufmanns v. V. Der Othello ist gewiß nicht vor 1596, ja wohl nicht vor 1597 entstanden. Datirt doch auch die älteste Sondersausgabe, die wir davon besitzen, erst von 1622.

2) In Colliers Ausgabe S. 17. Vrgl. Weit. Beitr., I. 138.

3) Darauf zielen die Worte: „his spade-peak“ bis „Roan“. Nash stützt sich dabei auf die Unterweisung, welche Jeanne d'Arc — Henry VI., prt. I, III. 2 — den Kriegern giebt, mit denen sie in Rouen einzieht:

„Take heed, be wary, how you place your words;

Talk like the vulgar sort of market-men,

That come to gather money for their corn“.

4) Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 263, Note.

sie wird uns sofort ans Ziel, ja noch weit darüber hinaus zu den erheblichsten Ergebnissen betreffs Shakespeares Verhältniß zu Dante führen, sobald wir uns die Frage vorlegen, welche Beweggründe unseren Dichter dazu gebracht haben, seinen Reiseplan zur Ausführung zu bringen.

K. Elze hat, abweichend von seinen Vorgängern, die Frage nach diesen Beweggründen aufgenommen; aber, abgesehen davon, daß die Shakespearesforschung zu der Zeit, als er seine Abhandlung über Shakespeares muthmaßliche Reisen geschrieben, diejenigen Thatsachen noch völlig unbeachtet und in Zweifel gelassen hat, welche ms. Es. den richtigen Aufschluß darüber geben, so muß ich behaupten, daß der betreffende Theil seiner Abhandlung (S. S. 297 ff.) an einem Fehler leidet, der ms. Es. seine gesamte Shakespeare-Biographie, der eleganten Klarheit ihrer Darstellung und der sonstigen Gediegenheit ihrer Auffassung zum Trotz, nicht vortheilhaft auszeichnet. Elze hat sich nämlich in seiner Gesamtaufassung Shakespeares etwas gar zu sehr von jener praktischen Nüchternheit bestimmen lassen, welche die meisten englischen Shakespeare-Biographen, und in sehr hohem Maße grade denjenigen auszeichnet, der den meisten Einfluß auf ihn gehabt hat, nämlich Halliwell. In der Natur des Genies liegt etwas Dämonisches, das bei jeder bedeutenden Entschließung mit Naturgewalt sich geltend macht; dafür hat Halliwell, und Elze mit ihm, so gut wie gar kein Auge; die dämonischen Impulse verflüchtigen sich ihnen, und so verkümmern regelmäßig die großartigen Entschließungen zu kleinlichen utilitarischen Maßnahmen der Durchschnittsnatur. Das haben wir schon beim Abgange von Stratford gesehen, der mir wie eine Art dämonischer Riesenthat erscheint, während bei Halliwell und Elze alles so ruhig und gesittet von staten geht, als wenn ein anständiger bonus pater familias eine Landpartie macht; dasselbe werden wir später in wahrhaft schreiender Weise bei Shakespeares Abgang von der Bühne wahrnehmen; und genau ebenso hat es Elze auch im vorliegenden Falle gemacht. In genauestem Einklange damit, daß er sich unseren Dichter das Jahr 1593 als das zweckmäßigste Reisejahr aussuchen läßt, läßt er ihn durch eine Art Modekrankheit zu seiner italienischen Reise bestimmt werden, und sich „einer Reihe von Venedigfahrern anschließen“. Hier hätte Elze ms. Es. an Shakespeares satirische Ausfälle gegen die „Touristenkrankheit“ denken sollen, die an dem Orte, wo er ihrer erwähnt, ganz nutzlos in Betracht gezogen sind.

Nein, ich glaube, wir können auch in diesem Falle das dämonische Element der Entschließung nicht entbehren. Anhang II, (Bd. II, S. 153), habe ich gezeigt, daß Shakespeare selbst in Son. 86 bezeugt, zeitweilig in Folge von Angriffen, die er erfahren, in seiner Thätigkeit bis zrr Todesähnlichkeit gelähmt worden zu sein¹⁾; und

1) Dowden giebt — S. 168 — die Möglichkeit zu, „daß Shakespeare

ebenso ist nach Spensers Elegie „Die Thränen der Musen“, Stanz. 85—87, ein „pleasant Willy“, in dem wir schlechterdings nur unseren Dichter erkennen können, seit kurzem der Welt in Folge der schamlosen Wüstheit des Theaterwesens abgestorben¹⁾. Die „Angriffe“,

während einer kurzen Zeit aufgehört habe für die Bühne zu schreiben“; wie er aber dazu kommt, sagt er nicht, und ebenso wenig, in welche Zeit diese „kurze“ Inaktivität fallen soll; seine Möglichkeitseinräumung ist also für die Forschung, nicht bloß für mich, völlig werthlos.

1) Spensers Elegie „Die Thränen der Musen“ ist zuerst 1591 im Druck erschienen. Sie bildet in dieser ersten Ausgabe den Theil einer Anthologie kleinerer Dichtungen Spensers, die unter dem Namen „Complaints“ zusammengefaßt sind. Vorgesdruckt sind den Complaints, die 3 ersten Gesänge der Feenkönigin, welche derselbe Verleger bereits im Jahre vorher in einer Sonderausgabe herausgegeben hatte. In einem Vorworte, das, so weit es hier interessirt, von Halliwell, *Life of Will. Shakesp.*, S. 139, mitgetheilt ist, sagt nun der Verleger: Ich habe mir seit der ersten Ausgabe der drei ersten Gesänge der Feenkönigin alle mögliche Mühe gegeben, „to get into my hands such small poems of the same author, as J heard were disperst abroad in sundry hands, and not easy to come by by himself, some of them having been diversily embezzeled and purloined from him since his departure over sea“ — seit seiner Rückreise nach Irland —; „of the which J have by good means gathered together these few parcels present“ usw. Auf Grund dieser Mittheilung hat Todd in seiner Spenser-Biographie angenommen, die einzelnen unter dem Gesamttitel Complaints zusammengefaßten Gedichte, seien älteren Datums, insbesondere die in Rede stehende Elegie bereits 1580 entstanden, und der pleasant Willy sei Phil. Sidney. Dem hat sich auch Halliwell, a. a. O., S. S. 139—142, angeschlossen, und auch andere Gelehrte, wie Delius (*Biograph. Nachrichten*, N. 27) haben Todd wenigstens in seiner Datirung zugestimmt, so daß nach ihnen gar nicht daran zu denken wäre, in Spensers Willy unseren Willy Shakespeare zu sehen. Ueberhaupt begegnet diese Annahme heute starken Zweifeln (vgl. K. Elze, *Will. Shakesp.*, S. 161, bes. auch Note 2), obwohl die instinktive Neigung, Spensers Willy mit Shakespeare zu identificiren, dennoch noch keineswegs ganz erloschen ist. (Vgl. z. B. Klein, *Gesch. d. engl. Dramas*, II. 824 f. und Dowden, S. 269).

Laßen wir die Frage, ob die letztere Ansicht die richtige ist, noch einen Augenblick in der Schwebe. Es sind gegen sie von ten Brink neuerdings noch selbständige Argumente vorgebracht, die nothwendig vorher geprüft werden müssen. Das aber scheint mir völlig zweifellos, daß Todd und Halliwell nur durch willkürliche Unterstellung aus der Mittheilung des Verlegers schließen konnten, die Elegie „Die Thränen der Musen“ sei nicht erst während Spensers Aufenthalt in London 1589—91, sondern schon viel früher, um 1580 entstanden. Es ist doch nicht abzusehn, weshalb Spenser nicht auch Gedichte handschriftlich circuliren laßen können, die er ganz neuerlich gemacht hatte. Die vom Verleger veröffentlichten kleineren Gedichte, einschließlich unserer Elegie, können sehr wohl kurz vor Spensers Abreise in Curs gesetzt sein, und eben die Abreise hat Gelegenheit geboten, sie ihm zu mausen, wie der Verleger sehr naiv sagt. Auf diese Weise ist es ihm möglich geworden, sie zu publiciren. Das Datum der Rückreise können wir aber, meiner

von denen Shakespeare in Son. 86 spricht, und die schamlose Wüstheit, wogegen Spenser declamirt, sind offenbar ein und die-

Vermuthung nach, annähernd aus der Datirung von Spensers „Colin Clout Coming home again“ von Schloß Kilcolman, December 1591, feststellen. Ich glaube nämlich, daß dies Datum nicht das der Abfaßung jenes Gedichtes ist, sondern das von Spensers Heimkunft. Warum also können wir nicht annehmen, daß die Thränen der Musen erst 1591 wirklich entstanden sind? Ich sehe keinen Grund dagegen. Und ich sehe dann auch keinen Grund mehr, Spensers Willy mit Shakespeare zu identificiren; denn damit erledigt sich auch ten Brinks Einspruch gegen die Identification. Brink faßt ihn kurz und scharf in folgendem Saze seines Vortrags „Ueber den Sommernachtstraum“ (Sh.-Jhrb., XIII. 93) zusammen: „Die Musenthänen sind entweder vor dem in die Jahre 1589—91 fallenden Aufenthalt des Dichters in England, dann also in Irland, oder während dieses Aufenthalts entstanden; im ersteren Falle wird das Lob, im anderen Falle die Klage Thalias, auf Shakespeare bezogen, unbegreiflich.“ Die letztere Unbegreiflichkeit schwindet aber sofort, wenn man annimmt, die Elegie ist nicht lange vor Spensers Rückkehr, also zu einer Zeit gedichtet, wo der Lärm über das Wintermärchen bereits im vollen Gange war; und dann liefert sie zusammen mit Son. 86 den Beweis, daß Shakespeare eben in Folge dieses Lärms sich zeitweilig verstimmt der Oeffentlichkeit entzogen hat. In der That kann ich auch nur unter dieser Voraussetzung aus Spensers Elegie überhaupt klug werden. Daß Shakespeare i. J. 1590 eine besonders rege Thätigkeit entfaltet hatte, läßt eine Stelle aus dem Pamphlete von Nash „Anatomy of Absurdity“, das in demselben Jahre erschienen ist, erkennen, die K. Elze — Will. Shakesp., S. 164 — mittheilt. Des Hofdichters Spenser „pleasant Willy“ ist aber selbstverständlich vor allem der Dichter des Wintermärchens. Und dieser war nun — wie auch Son. 86 meiner Auffassung nach andeutet — durch Lillys Midas zum Schweigen gebracht. Nach der Quarto von 1592 ist der Midas am heil. Dreikönigsabend, also den 6. Januar, aufgeführt; und es läßt sich wohl annehmen, daß dies der 6. Januar 1591 gewesen. Dem Midas folgten dann andere Dramen und Presserzeugnisse nach, wodurch ein schauderhafter Lärm entstand, wie ich seiner Zeit zeigen werde. Stücke wie Peeles David und Bethsabe, das Lookingglass usw., die Ulrici (Sh's. dramat. Kunst, 3. Aufl., I. 146) denn doch wohl etwas gar zu glimpflich beurtheilt, ihrer Tendenz nach gradezu in ihr Gegentheil verkehrt; diese Stücke, von denen das Lookingglass zweifellos in diese Zeit gehört, und denen sich noch Marlowes Jude von Malta, Greenes Jacob IV anschließen, sind in meinen Augen die besten Illustrationen zu Spensers Klage über „shameless ribaldry“. Zudem spricht auch die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Königin Elisabeth sich über den Skandal ärgerte; und das war für Spenser sicher ein starkes Motiv, seine Stimme zu erheben. Gleichgiltig scheint mir für die vorliegende Frage auch nicht, daß die Leute, welche Shakespeare angriffen, die bittersten Feinde Gabr. Harveys waren, ihn nebst seinen Brüdern mehrfach zugleich mit Shakespeare angegriffen haben; denn Gabr. Harvey, der hohe höfische Beziehungen hatte, und eben dadurch vermuthlich auch mit Shakespeare in Verbindung gekommen ist, stand Spenser sehr nahe. Ganz dieser Stellung Spensers entspricht es endlich auch, daß er später im Colin Clout Shakespeare als Aetion gefeiert hat; eine Ovation, die zum Sommernachtstraum in engster Beziehung steht,

selbe Sache; beide reden von der augenblicklichen Uebertäubung und Ueberschreitung Shakespeares durch den Lärm, welchen das Wintermärchen hervorgerufen hatte, das wie schon S. 46 gesagt, 1590 auf die Bühne gebracht ist. Wie nun, wenn wir die Zeit dieses Verstummens durch die italienische Reise und Vorbereitungen dazu ausgefüllt denken, und also die Reise von 1591, vielleicht auch schon von Ende 1590 datiren? Die besprochene Stelle des Pierce Pennyless rechtfertigt das ganz gewiß. Wir besitzen Invectiven von Nash gegen Shakespeare aus den Jahren 1589 und 1590, keine aber aus dem Jahre 1591; 1592 taucht nun plötzlich diese neue Invective im Pierce Pennyless auf, deren frivoler Wiz offenbar durch eine neuerliche Thatsache angeregt ist¹⁾; und wir können unter diesen Umständen unmöglich zweifeln, daß, der Pierce Pennyless der akademische Willkomm Shakespeares nach seiner Reise, daß letztere also in der bezeichneten Zeit gemacht ist.

Ich habe aber den Leser auf wunderbare dämonische Elemente in der Entschließung Shakespeares zur Reise neugierig gemacht, und er wird verwundert fragen: wo steckt dies Element? Nun, es wird sofort deutlich hervortreten, wenn mir nur gestattet wird, auf

wie ich Shakesp. d. Kämpfer, II. 502ff., gezeigt habe. Dies — immerhin unbefugte — Einmengen Spensers läßt aber auch, beiläufig bemerkt, erkennen, daß er ziemlich dünkelhaft gewesen sein muß, und daher auch lästig werden konnte, wie er es höchst wahrscheinlich auch Shakespeare geworden ist. (Vrgl. Bd. II, S. S. 155—157.)

Für vorstehende Deduction laßen sich noch gewiße Hilfsargumente vorbringen, die von Todd und Halliwell ganz übersehn sind. Spensers Willy ist nicht bloß Theaterdichter, sondern selbst Schauspieler. Es kann also in ihm gar kein anderer gemeint sein, wie Shakespeare. Ferner werde ich später zeigen, daß Shakesp. sich selbst in Son. 135 u. 136 „Will“ nennt. Diese Sonette können sehr wohl in der Zeit von der wir reden, oder sogar schon früher entstanden sein. Es ist also die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Shakespeare selbst Spenser veranlaßt hat, ihn Willy zu nennen. Endlich: nach Spenser ist Shakespeare noch zwei Mal von zeitgenössischen Dichtern Will und Willy genannt. Der lächerliche Titel von Nashs „*Summer's last Will and Testament*“ spielt auf Shakespeares Vornamen William an, und ebenso der Titel von Peeles Komödie „*Willy Beguil'd*“, der überdies noch sorgfältigst im Stücke selbst verwerthet ist. (Vrgl. Bd. II. S. 235.) Man könnte fast vermuthen, daß er grade mit Rücksicht auf Spensers pleasant Willy gewählt ist. So viel wenigstens steht fest, und auch das ist noch ein Moment, was für meine Ansicht spricht, daß die akademischen Gegner Shakespeares auch Spensers panegyristischen Stil verhöhnt und travestirt haben. Ich verweise deshalb auf Pierce Pennyless, S. 90 (Weit. Beitr., I. 126).

Schließlich möge hier noch bemerkt sein, daß ich Anh. II, (Bd. II. S. S. 120—134) den Beweis geführt habe, daß die viel erörterte Stelle des Sommernachtstraums: „*The thrice three Muses*“ usw. mit Spensers Elegie nichts zu thun hat.

1) Keines Falls durch die Thatsache, daß im Pastorale des Wintermärchens, in *Love's Labours lost* usw. Shakespeares Studien der italienischen Renaissance so offen zu Tage treten.

den Reisebeschluß ein gewisses Licht aus dem Tempest fallen zu lassen.

In jenem Abschiedsstücke nämlich, worin Shakespeare die religiösen, ja mystischen Grundlagen seiner Dichtung offen aufdeckt, um den eigentlichen Quell seiner Begeisterung sowie seines edlen Humors zu zeigen, und die Sicherheit seiner Bauten, sowie die That- sache zu enthüllen, weshalb seine Feinde in ihrem durchaus irdisch gewandten, selbstsüchtigen Streben zerschellen mußten; in diesem Stücke, sage ich, und zwar grade in derjenigen Scene, die ich im Sinne habe, und die ich weiter unten auch erläutern werde, bezeichnet Shakespeare Dante als denjenigen Mann, der ihn im Sturme des Lebens durch seine religiöse und mystische Dichtung aufrecht erhalten, zum Widerstande gekräftigt habe. Der Sturm des Lebens begann für Shakespeare mit der stratforder Katastrophe, auf deren merkwürdigen Parallelismus mit Dantes Schicksal ich schon oben hingewiesen habe; und es läßt sich nicht bezweifeln, daß Shakespeare in der Stelle des Tempest, auf die ich mich stütze, eben diesen furchtbaren Sturm mit im Sinne gehabt hat. Hier haben wir also wohl das nicht bloß geistig, sondern gemüthlich, herzlich vermittelnde Band zwischen ihm und Italien; und es ist kein Wunder, daß dies Band grade im Hamlet so deutlich sichtbar wird, dessen psychologischer Inhalt ja das Pathos der stratforder Katastrophe ist, und der auch nächst dem Tempest die stärksten Einwirkungen der Göttl. Komödie erkennen läßt. Eben die stratforder Katastrophe aber ist es, die in den durch das Wintermärchen hervorgerufenen Kämpfen in der unbarmherzigsten, ja theilweis in wirklich kannibalischer Weise wider aufgerührt wurde; ein Umstand, dessen erdrückende Schwere für Shakespeare der Hamlet deutlich genug ahnen läßt. Jezt also war der edle „Erhalter“, jezt war Dante und seine Göttl. Komödie mit ihrem lindernden Einfluß doppelt vonnöthen; und ich kann mir lebhaft vorstellen, daß eben in diesem kritischen Momente Shakespeare den Entschluß faßte: Auf nach Italien! um Dantes Geist in Dantes Vaterland ganz und rein auf sich wirken zu lassen.

Ist das dämonisch? Ich denke, ja; es handelt sich dabei um einen ebenso dämonischen Entschluß, wie der, welcher Göthen über die Alpen trieb.

Aber nicht Florenz, sondern Venedig, Verona usw. sind die italienischen Städte, die Shakespeare in seiner Dichtung bevorzugt hat! Thut nichts. Das zu erklären ist nicht mehr möglich; es kann bloßer Zufall sein. Viel wichtiger ist, daß der Kaufmann von Venedig durchgehends, vornehmlich aber in seinem letzten Akte die seligste Erhebung über die irdischen Kämpfe, eine außerordentliche Gemüthserleichterung athmet, und daß grade dabei überaus zarte Einffüße Dantes bemerkbar werden. Wir werden sie bald kennen lernen. Dies Stück muß außerordentlich schnell zu Papier gebracht sein. Die Didotragödie von Marlowe und Nash kann unmöglich lange

Zeit vor ihrer Veröffentlichung durch die Quarto von 1594 bekannt gewesen sein; eben diese Didotragödie aber ist in dem soeben erwähnten letzten Akte des Kaufmanns v. V. berücksichtigt, und zwar — wie sich gelegentlich zeigen wird — in einer Weise berücksichtigt, die jeden Gedanken an eine etwa nachträgliche partielle Umformung ausschließt. Dabei ist das Stück bereits am 25. August 1594 auf die Bühne gebracht¹⁾; es ist also gar nicht anders möglich, als daß es in kürzester Frist i. J. 1594 selbst niedergeschrieben ist. Daraus ergibt sich, daß das Stück im wesentlichen längst im Geiste des Dichters reif und fertig gewesen sein muß, bevor er es niedergeschrieben hat. Wir werden es daher unbedenklich als ganz unmittelbare Frucht der italienischen Reise zu betrachten haben, die wahrscheinlich schon 1593 eingheimst worden wäre, wenn nicht damals die Theater geschlossen gewesen wären. Obwohl das Stück erst mehrere Jahre nach der Reise geschrieben ist, werden wir hiernach doch jenen Geist moralischer Erquickung und sicherer Freiheit, den es athmet, als unmittelbare Wirkung der italienischen Reise zu betrachten haben; und unter solchen Verhältnissen ist es gewiß in hohem Maße interessant, zu beobachten, wie grade dies Stück, so zu sagen, die Auferstehung aus den Lebenstrübungen bedeutet, welche der Dichter unmittelbar vor der Reise durch die Polemik seiner Widersacher zu erdulden gehabt hatte. Das aber ist hier leichter, wie sonst irgendwo bei Shakespeare, mit zwei Worten zu sagen. Der Kaufmann v. V. behandelt in erster Linie das von Lilly in höchst gemeiner Weise im Midas angeschlagene Thema der Goldgier: Shylock, Antonio, Bassanio; er behandelt aber außerdem das schauerliche Thema des fanatischen Haßes, jener Grundstimmung von Shakespeares akademischen Widersachern, besonders des Marlowe; und grade hier ist es, wo der Dichter so weit himmelhoch sich über den irdischen Unfrieden und Unsegen erhebt: Shylock und Porzia.

K. Elze nimmt offenbar — Abhandlungen, S. 325 — an, die italienische Reise bedeute gewißmaßen einen Grenzrain zwischen zwei verschiedenen Entwicklungsperioden des Dichters Shakespeare. Dem möchte ich indeß nicht unbedingt zustimmen. Elze hat dabei das Wintermärchen außer Acht gelassen. Er bezieht allerdings — Will. Shakesp., S. 388 — die Plagiatstichelei in der Groatsworth-Invective (1592) ganz richtig auf das angebliche Plagiat, das Shakespeare durch sein Wintermärchen an Greenes Pandosto²⁾ verübt haben sollte, und datirt somit die erste Redaction jenes Stücks ebenfalls aus der Zeit vor der italienischen Reise; indeß darauf legt er kein größeres Gewicht; er denkt sich unverkennbar

1) Bd. II, S. 178.

2) Ich bleibe bei diesem kurzen Titel stehn. Vrgl. über die anderen Titel der Novelle Elze a. a. O., S. 387, N. 1.

das Stück durch die spätere Bearbeitung wesentlich verändert. Diese Vorstellung aber ist nicht richtig. Schon das alte Wintermärchen ist ein sehr bedeutendes Stück gewesen; es ist das eigentliche Fundament von Shakespeares Dichterruhm und von seiner unbestrittenen Bühnenherrschaft. Als solches behandelt er es selbst im *Tempest*; als solches behandelt es aber namentlich auch die knirschende, fanatische Wuth der unterliegenden Akademiker. Für uns aber kommt besonders die eine Thatsache in Betracht, daß nachweislich schon die erste Bearbeitung des Wintermärchens den Dichter im Vollbesize jenes sicheren Humors zeigt, der die eigentliche Kraft und Ueberlegenheit seiner wirklichen Meisterwerke ausmacht. Die Sache liegt also so, daß Shakespeare i. J. 1590 bereits durch das Wintermärchen seine Meisterschaftsperiode eröffnet hatte; unmittelbar darauf veranlaßte aber der wüste Lärm seiner Feinde neue Gemüthsstörungen, die ihn zurückwarfen; und dies turbirende Element mußte erst vollständig aus der Seele des Dichters herausgebracht werden, bevor er fähig war, die errungene Position nicht nur zu behaupten, sondern auch auf dem ein Mal betretenen Wege weiter vorzuschreiten. Das ist, meiner Auffassung nach, die eigentliche Function der italienischen Reise in Shakespeares Dichterleben gewesen; und sie muß ms. Es. in der That insofern als lebensgeschichtlicher Grenzrain betrachtet werden, als durch sie die humoristische Gemüthsruhe des Dichters ihre unerschütterliche Festigkeit erhält. Erst zu der Zeit, da seine dichterischen Kräfte verbraucht waren, scheinen sich bei Shakespeare unter den Drohungen der herannahenden Revolution wider Verstimmungen eingestellt zu haben; da legte er aber auch seinen Zauberstab nieder, und zog sich zu stillem contemplativen Privatleben zurück.

III. Shakespeares Danteskenntniss.
A. Ben Jonsons Zeugniß dafür.

Dieser Zauberstab aber, ich widerhole es, war hauptsächlich aus danteschem Holz geschnitten; und es ist hohe Zeit diese Thatsache wirklich quellenmäßig zu beweisen. Ich habe schon oben gesagt, welch hervorragende Rolle Shakespeares Abschiedsstück, der *Tempest* bei diesem Beweise spielt; aber ich will mich nicht sogleich zu diesem wenden, sondern zunächst ein Zeugniß heranziehen, das Jonson in seinem *Volpone* von 1608 für die Sache ablegt. Ich seze dabei — unter Hinweis auf meine Abhandlungen: „Der *Volpone* in seiner jezigen Gestalt ist Ben Jonsons polemische Reaction gegen Shakespeares *Tempest*“ (Bd. II, S.S. 292—317) und „Der *Volpone* ist in Folge der Angriffe auf ihn im *Tempest* umgearbeitet.“ usw. (Bd. II, S. 281—291), als feststehend voraus, daß Jonson den *Tempest* als gegen ihn selbst, insonderheit gegen seinen ursprünglichen *Volpone* von 1605 gerichtet betrachtet hat; und es wird sich zeigen, daß eben diese eigenthümliche Beziehung des *Volpone* von 1608 zum *Tempest* Ben Jonson veranlaßt hat, das Zeugniß abzulegen, das zu benutzen ich im Begriff stehe.

Aus der erstgenannten Abhandlung kann der Leser sich über-

zeugen, daß Jonson Shakespeares Miranda in einer elenden geschminkten Schönen travestirt, die ihm den Tempest in persona vertreten muß, ähnlich wie Shakespeares Caliban der persönliche Repräsentant des Volpone von 1605 ist. Die Scene, worin Jonson das Zeugniß ablegt — Volp., III. 4 — spielt nun zwischen dieser seltenen „Lady“ und der Hauptfigur von Jonsons Komödie, dem Volpone selbst, der bei dieser Gelegenheit als Verkörperung der gleichnamigen Komödie von 1605 zu denken ist. Der Schauplatz der Handlung ist Venedig, Volpone selbst ein Venezianer, während die Lady eine blonde Engländerin ist. Die Scene ist reine Conversationsscene, so langweilig, wie nur irgend ein Akademiker der älteren Schule sie hätte schreiben können. Die Lady meint u. a. — mit unmisverständlichem Seitenblick auf die höchst bedeutende Rolle, die wir alsbald die Musik im Tempest spielen sehen werden, und zwar ganz besonders gegenüber dem Verfaßer des Volpone — Plato sei der Ansicht, und auch Pythagoras, das richtige Mittel, das Gemüth hinzureißen, sei die Musik¹⁾; „sofern“, fügt sie aber beschränkend bei, indem sie ihre Zungenspitze gerade den bezeichneten Partien des Tempest zukehrt, „sofern Uebereinstimmung zwischen der Miene des Sängers, seiner Stimme und seiner Gewandung besteht“, mit anderen Worten: sofern nicht eine pharisäische Komödie aufgeführt wird, wie — nach Jonson — die Stelle des Tempest ist, die er hier durchhechelt. Deshalb läßt er sofort die Spitze, welche in der Lady „sofern“ liegt, noch mehr zuspitzen durch die Erwiderung: „Ein Dichter, der ebenso ausgelernt (as old in time) und ebenso kundig ist, wie Plato, sagt, eure höchste Weiberhuld ist Schweigen“. Dieser hochweise Dichter — „the poet“ — sagt Ben Jonson — ist kein anderer, wie er selbst. Ich habe (Bd. II, S. 270 und S. 274 f.) die Thatsache nachgewiesen, daß die Königin Elisabeth selbst persönlich in den Streitigkeiten der Akademiker mit Shakespeare eingesprungen ist, und sowohl dem Lilly wie dem Nash Schweigen auferlegt hat. Auf diese Thatsache zielen Volpones Worte: eure höchste Weiberhuld ist Schweigen (your highest female grace is silence)²⁾. Auf diese

1) Ob wirklich Plato einen Ausspruch gethan hat, wie ihn der gelehrte Ben ihm hier zuschreibt, weis ich nicht; von Pythagoras ist bekannt, daß er das mathematische Verhältniß der Töne studirt hat. Daß diese profunde Gelehrsamkeit aber Shakespeare nichts angeht, sondern lediglich jonsonsche Draperie ist, versteht sich von selbst.

2) Bd. II, S. 109 f., habe ich nachzuweisen versucht, daß die Akademiker sich hauptsächlich der königlichen Chorknaben bedient haben behufs Aufführung ihrer antishakespeareschen Stücke; und — wie ebendasselbst hervorgehoben ist — hat Knight, „Studies of Shakespeare“, S. 65, den Quellennachweis geführt, daß Elisabeth seit 1591 diese Aufführungen — muthmaßlich wohl in Folge der Aufführung von Lillys Midas — untersagt, und daß das Nash noch 1596 in seinem „Have with

Weise sucht Jonson sich Shakespeares Angriffen gegenüber zu salviren, ohne zu berücksichtigen, daß alle erdenklichen Anschuldigungen, welche die Akademiker gegen Shakespeare vorzubringen hatten, thatsächlich über Genüge vorgebracht, von dem Beschuldigten aber durch seine unerschütterliche Würde widerlegt waren; und daß die Königin erst eingesprungen ist, als der eintönige Lärm der Akademiker nicht mehr zu ertragen war. Jene Bemerkung Volpones veranlaßt nun aber die Lady zu folgender sehr natürlichen Frage, welche den Abschnitt des Dialogs einleitet, der uns hier vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, interessirt:

„Which of your poets? Petrarch? or Tasso? or *Dante*?
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Adria? *I have read them all*“.

Damit ist nicht nur Shakespeares Kenntniß des Italienischen im allgemeinen in optima forma festgestellt, sondern insbesondere auch seine Dantekenntniß. Jonson geht aber durch die Wendung, welche der Dialog unmittelbar darauf nimmt, zu Anspielungen darauf über, daß Dante der wichtigste Helfer Shakespeares in derjenigen Scene des *Tempest* gewesen sei, auf welche sich der zuerst besprochene Theil des Dialogs bezieht. „Is every thing a cause of my destruction?“ ruft plötzlich Volpone aus, das Blaustrumpfgeschwätz der Lady unterbrechend, und andeutend, daß die genannten Italiener dem Dichter Waffen gegen den Volpone von 1605 geliefert, oder ihn wenigstens zu dessen Bekämpfung angefeuert hätten. Darauf aber fährt die Lady in ihrer Selbstgefälligkeit fort: „J think, I 've two or three of them about me.“ Nicht alle die genannten italienischen Dichter sind also beim *Tempest* hilfreich gewesen, haben auf seine Gestaltung eingewirkt, oder — wie es Jonson ausdrückt — „hat Lady *Tempest* bei sich“; sondern nur zwei oder drei davon. In diesem letzteren Punkte spielt Jonson zu einem boshaften Zwecke, der erst später klar wird, den nicht vollkommen Sicherem, und läßt deshalb die Lady sagen, sie „glaube“ zwei oder drei der genannten Italiener bei sich zu haben. Von zweien deutet er aber im weiteren Fortgange des Dialogs sehr bestimmt an, daß er ihren Einfluß genau bemerkt habe, und diese beiden sind Guarini und Dante. Nach einer Zwischenbemerkung Volpones nämlich, die hier interesse-los ist, und mit Weglaßung einer zweiten für uns ebenfalls unerheblichen Zwischenbemerkung desselben, fährt die Lady fort:

„Here's Pastor Fido. All our English writers —
I mean such as are happy in the Italian¹⁾ —

you to Saffron Walden“ beklagt hat. Nachweislich ist die Königin aber noch weiter gegangen; Temp., II. 1 enthält eine Anspielung darauf, die jedoch auf sich beruhen bleiben mag.

1) D. h. mit andern Worten Shakespeare. Von Ben Jonson selbst kann hier ms. Es. keine Rede sein, obwohl er allerdings zu verstehn

Will deign to steal out of this author mainly,
Almost as much as from Montaigne.
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time and catching the court-ear“.

Diese Passage hat man, abgesehen von der Stichelei mit Montaigne, auf die höchst bestrittene¹⁾ Benutzung von Guarinis *Pastor fido* bei Shakespeares *Wie es euch gefällt* beziehn wollen; eine Ansicht der schon K. Elze — *Abhandlungen*, S.S. 249—51 — entgegengetreten ist, wenn auch ms. Es. ohne selbst eine bessere Beziehung vorgeschlagen zu haben. Die Worte beziehn sich durchaus auf den *Tempest*; die Passage soll Jonsons Ansicht aussprechen, daß Guarinis *Pastor fido* beim *Tempest* mit benutzt sei; und ich will auch gleich zeigen, wie Jonson dazu kommt, den *Pastor fido* in so eigenthümlicher Weise mit Michel Montaigne zu verknüpfen, indem er die Lady sagen läßt, die englischen Schriftsteller liebten, aus Guarinis *Pastorale* zu mausen „Almost as much as from Montaigne“. Florios Uebersetzung von Montaignes *Essays* ist bekanntlich die Schilderung entlehnt, welche Gonzalo — *Temp. II. 1* — vom ästhetischen Reiche der Dichtung macht; und eine ganz ähnliche Schilderung findet sich in dem vom arkadischen Flußgott Alpheus gesprochenen Prologe zu Guarinis *Pastorale*.

„Queste — nämlich die arkadischen — son le contrade heißt es dort,

Sì chiare un tempo, e queste son le selve,
Ove il prisco valor visse e morìo.
In questo angolo sol del ferreo mondo
Cred' io, chè rinovasse il secol d'oro,
Quando fuggia le scelerate genti.
Qui son veduta altrove
Libertà moderata, e senza invidia
Fiorir si vede, in dolce sicurezza,
Non custodita²⁾, e'n disarmata pace.
Cingea il popolo inerme
Un muro d'innocenza e di virtute,
Assai più impenetrabile di quello,
Che d'animati sassi
Canoro fabbro a la gran Tebe eresse“. usw.

Guarini wie Montaigne und Gonzalo wissen nichts von einer „Regierung“, einem Königthum ihres Arkadiens; und das ist der Punkt über den Jonson stumpfsinnig höhnt:

geben will, er sei auch des Italienischen mächtig, und könne in Folge dessen den Shakespeare controliren.

1) Vrgl. Delius, *Abhandlungen*, S. S. 206 ff.

2) Ohne Obrigkeit.

„He has so *modern* and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear“.

Die Niederlande hatten damals bereits eine republikanische Verfaßung eingeführt, und in England gährte es ebenfalls schon bedeutend. Sicher aber hat Jonson durch seinen Pessimismus der Revolution mehr vorgearbeitet, wie Shakespeare durch den arkadischen Grundton seiner Dichtung.

Jonson hat übrigens noch einen ganz besonderen Grund gehabt, grade den Titel *Pastor fido* in der Rede der Lady zu verwerthen. Er zielt damit auf das Ceres-Zwischenspiel, Temp. IV. 1, dessen wahre Bedeutung H. Ulrici (Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl. II. 251 f.) ebenso wie gewisse Vorgänger von ihm, die er unter den bedenklichsten Zugeständnißen doch berichtigen will, ms. Es. vollkommen verkannt haben. Jonson, der in diesem Punkte weit richtiger gesehen hat, denkt dabei zunächst an die Thatsache, daß Guarini den *Pastor fido* 1585 zur Feier der Hochzeit des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen mit der österreichischen Prinzessin Katharina gedichtet hat, und daß Shakespeares Ceres-Zwischenspiel eine ganz ähnliche Bestimmung hat; entscheidend aber für ihn ist nicht dieser äußerliche, sondern ein innerlich sachlicher Grund gewesen¹⁾. Der unschuldig arkadische Geist des Prologs zum *Pastor fido* und der montaigneschen Schilderung des Naturstats durchzieht auch dies Zwischenspiel, das zu jener Schilderung in der lebhaftesten Beziehung steht. Hat Shakespeare dort gesagt, welch ein Geist die echte Dichtung beselen müsse, so zeigt er im Ceres-Zwischenspiele, (das nicht weniger ein Sinnbild, und deshalb auch den heutigen Kritikern so wenig schmackhaft ist), die socialen Folgen einer solchen Kunst, die ja auch der *Tempest* im Ganzen veranschaulicht. Vom socialen Gesichtspunkte aus, dem die Bühne als öffentliche Nationalanstalt erscheint, wird der Dichter selbst dem Shakespeare zum „*pastor fido*“, der seine Heerde mit arkadischem Futter, mit dem goldenen Grase des Naturstates nährt. Die ganze Darstellung des Ceres-Zwischenspiels hat ebenfalls eine entschieden antijonsonsche Tendenz. Diese Thatsache und der entschieden guarini-montaignesche Grundton desselben, das sind ms. Es. für Jonson die entscheidenden Motive gewesen, es gradezu „*Pastor fido*“ zu taufen, gleichzeitig aber auch nicht zu vergessen, darüber zu höhnen, wie captivirend für das Ohr des Hofes, d. h. des Königs, eine solche Poesie sei, die von weltlichem Regiment nichts wissen wolle.

1) Meissner, „Aphorismen über den Sturm“, Sh.-Jhrb., V. 208, spricht die Vermuthung aus, daß Ceres-Zwischenspiel sei schon 1594 zur Taufe des Prinzen Heinrich geschrieben. Sollte das richtig sein, was zu controliren ich außer Stande bin, so würde das erst recht für Jonson Veranlassung gewesen sein, es in diesem Zusammenhange *Pastor fido* zu nennen.

Nachdem die Lady sich so weitläufig über Guarini und Montaigne ausgelassen hat, läßt sie Jonson noch den Petrarca zu einer Stichelei auf die Unglaubwürdigkeit von Shakespeares Sonetten benutzen, die lebhaft an Nashs „all italianato“ erinnert¹⁾; dann aber schließt sie ihren Redeerguß mit folgenden drei Versen:

„Dante is hard, and few can und understand him;
But for a desperate wit, there's Aretine!
Only his pictures are a little obscene“.

Das ist die Stelle, worin er bezeugt, daß der zweite Italiener, dessen Einfluß er im Tempest erkannt hat, kein anderer als Dante ist. Die Zusammenstellung desselben mit Aretino ist so significant, wie die vorherige Zusammenstellung Guarinis mit Montaigne. Jonson hat nämlich bei jenen drei Versen die beiden Szenen Temp. III. 3 und V. 1 im Auge, wo Prospero die drei Sünder Alonso, Sebastian und Antonio als frivole Spötter ohne religiösen Halt, das heißt, um mit der Lady zu reden, als „desperate wits“ behandelt, die nur durch religiös mystische Mittel wider auf den rechten Weg gebracht werden können. Der danteske Einfluß tritt in diesen beiden Szenen wahrhaft greifbar hervor; Dante spielt, wie wir uns weiter unten überzeugen werden, förmlich als der Gehilfe Prosperos bei der Heilung und Rettung der drei Sünder mit, so daß es mir gradezu unbegreiflich ist, daß die heutige Shakespeareforschung bisher nicht einmal hier seinen Einfluß auf Shakespeare erkannt hat; so daß aber ferner — für uns augenblicklich eine Thatsache von viel größerer Erheblichkeit — ein Mensch, der gleichzeitig mit Shakespeares Studien und seiner Manier, und mit der italienischen Literatur, so genau bekannt war, wie Ben Jonson, hier unmöglich dieselbe Blindheit zeigen konnte, wie die heutige Forschung. Die Seelenheilung und Seelenrettung der drei Sünder durch Prospero ging aber niemanden näher an, wie Ben Jonson, und das hat ihn veranlaßt, nicht nur über diesen Punkt überhaupt zu sprechen, sondern grade so zu sprechen, wie er gethan. Er weist auf den frivolen Pietro Aretino, jenen gottlosen und gesinnungslosen Spötter hin, der seine Anlage zu Ironie und Satire in der schamlosesten Weise zu einer Erwerbsquelle machte²⁾; das wäre so recht ein Gegenstand für Prosperos danteske Heilmethode gewesen! Das will Jonson sagen; aber er will es sagen in einer Weise, die wo möglich den starken Angriff der bezeichneten beiden Szenen des Tem-

1) Die weise Dame sagt:

„Your Petrarch is more passionate; yet he,
In days of sonnetting, trusting 'em with much.“.

In Zeiten, wo es Mode ist, Sonette zu schreiben, verleiht seine Autorität denselben großes Ansehn, und — großen Glauben.

2) Vrgl. über ihn Mor. Carrière, „Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit“, 2. Aufl., Bd. IV (Leipzig 1873, 8^o), S. S. 281—84.

pest auf dessen Dichter unter Schimpf und Hohn zurückwendet. Aus diesem Grunde läßt er auch die Lady genau das über Dante und Aretino sagen, was sie sagt.

Bd. II, S.S. 83—87 habe ich an einem eclatanten Beispiele gezeigt, mit wie niederer Dreistigkeit Jonson noch im Volpone von 1605 die aller schmutzigsten Beschuldigungen gegen Shakespeare wiederholt, welche ehemals die Akademiker vorgebracht hatten; es ist ein Beispiel, das allein schon genügt, Shakespeares Zorn und Entrüstung über Ben Jonson, denen grade Temp. III. 3 und V. 1 einen so starken Ausdruck geben, vollkommen erklärlich zu finden. Auch sonst aber liegen für jeden Kenner von Shakespeares Kämpfen mit den Akademikern zahlreiche und wirklich harsträubende Beispiele davon vor, daß Jonson sich die alten, längst durch die Lebensgeschichte unseres Dichters thatsächlich als unmöglich und unhaltbar widerlegten Beschuldigungen der Akademiker gegen ihn zunuze gemacht hat; und das thut er hier wider. Die *tristi lai* der Akademiker, die Shakespeare zuerst in John Lillys *Midas*, dann in Nashs *Pierce Pennylesse*, in der *Groatsworth-Invective*, in Nashs *Summer's last Will and Testament* und ziemlich gleichzeitig in Peeles *Willy beguiled*, und endlich nochmals im *Return from the Parnassus* zu hören bekommen hatte, beschuldigten ihn, sein ausgezeichnetes satirisches Talent zum schnöden Mamonsknecht gemacht zu haben. Das frischt Jonson hier auf, indem er, dank seiner großen Gelehrsamkeit, den Aretino dem großen Dramatiker an die Seite stellt, die in Rede stehenden beiden Scenen des *Tempest* für „aretinosche“ Arbeit erklärt. Aretino also ist der dritte Italiener, der am *Tempest* geholfen! Nun versteht man auch das pöfliche „*I think, I've two or three of them about me*“; nun ferner, weshalb die Lady ihr Lob des Aretino durch die Worte einschränkt: „*Only his pictures are a little obscene*“. Shakespeares musisches Symbol war ja Oberons *Cynthia*; er hatte ja die akademische „Unkeuschheit“, freilich in einem wesentlich anderen Sinne, als es Jonson hier andeutet, bekämpft; er hatte — natürlich durchaus pharisäisch — den keuschen Joseph gespielt, und unterschied sich daher äußerlich in diesem Punkte von Aretino; wesentlich war er aber doch mit ihm identisch, und auf ihn, nicht auf den tüchtigen Ben hätte die psychiatrische *Procedur* Prosperos angewandt werden müssen. Und das erklärt denn endlich auch noch, weshalb die Lady sagt: „*Dante is hard, and few can understand him*“. Der sittenstrenge, in seiner Bettelarmuth so gottergebene Dante, und der reiche Shakespeare, der sich jetzt zu privatem Wohlleben, das er sich durch seine aretinische Satire bereitet hatte, zurückziehen wollte, welch ein schreiender Gegensatz! Und dieser reiche Mann wollte einem Manne wie Ben Jonson die Weisheit eines Dante predigen, die doch nur verstehn kann, wer ein Herz hat für die Armuth, wer die irdische Armuth liebt! In der That, Ben Jonson ist doch ein großer Satiriker gewesen, und hat nur regelmäßig den

Fehler gemacht, solche satirische Gruben zu graben, in die er selbst stürzen mußte. Shakespeare ist zum Wohlstande gediehen, weil er sich die danteske Sittenstrenge und seinen Geist zu eigen gemacht hat; der neidische Jonson kam dagegen ebenso wie seine akademischen Vorläufer immer mehr zurück, weil er das nicht konnte. Daß Shakespeare über das menschliche Verhältniß zum Besiz vollkommen philosophisch und humanitär gedacht hat, beweist der Kaufmann v. V. unwidersprechlich. Sicherlich waren seine Vorstellungen über diesen Punkt weit rationeller wie diejenigen Dantes, namentlich auch insofern, als Shakespeare die Thatsache sehr klar ins Auge gefaßt hatte, daß der Besiz in edlen, guten Händen ebenso viel menschheitlichen Segen wirkt, wie er in selbstsüchtigen oder gar bösen schadet; und daß es daher — wie die Welt nun einmal geht — von diesem Gesichtspunkte aus für den Edlen auch als Menschenpflicht erscheint, Besiz anzusammeln.

Gehen wir nun auf den Tempest selbst ein, und zwar zunächst auf die höchst bedeutende Stelle, wo Shakespeare den Dante als seinen Erhalter im Lebensstürme bezeichnet. Es wird allerdings nicht möglich sein, dies aus der betreffenden Stelle allein nachzuweisen; der Leser jedoch, der sich gegenwärtig hält, was ich oben schon gesagt habe, und später als unwiderleglich nachweisen werde, daß nämlich gewißermaßen Dantes Geist in den Hauptscenen der Bannung der drei Sünder und ihrer Entzauberung (III. 3 u. V. 1) Prosperos Beistand ist, wird sich überzeugen, daß meine Auseinandersezungen guten Grund haben, und mehr als Hypothese sind.

B. Dantes durchgreifender und wesentlicher Einfluss auf den Tempest.
1. Dante ist es, den Prospero unter seinem Retter (preserver) meint.

Unsere Stelle findet sich Temp., I. 2 in der Unterredung Prosperos mit Miranda. Letztere fragt ihren Vater, wie es gekommen, daß er allen Stürmen zum Trotz auf der arkadischen Seeligkeitsinsel, so zu sagen auf der Insel des ästhetischen Purgatorio¹⁾, gelandet sei; und darauf erwidert Prospero:

„By Providence divine!
Some food we had, and some fresh water, that
A noble Neapolitan, Gonzalo,
Out of his charity — who being then appointed
Master of this design²⁾ — did give us; with
Rich garments, linens, stuffs, and necessities,
Which since have steaded much. So of his gentleness³⁾,

1) Vrgl. Purgat. I., Terz. 34.

2) Absichtliche Zweideutigkeit. this design läßt sich von der Transportirung Prosperos zum Schiff und seiner Aussetzung in demselben verstehen; in Wirklichkeit ist aber der Tempest selbst damit gemeint. Die Parenthese hat keinen anderen Zweck, als Gonzalo als das principium regens (master) des Tempest, ja des Künstlerlebens des Dichters überhaupt hinzustellen.

3) Die gentilezza spielt in der Vita Nova, im Convivio und in der

Knowing J lov'd my books, he furnish'd me,
From my own library¹⁾, with volumes that
I prize above my dukedom²⁾.

Ich behaupte hier, abweichend von einer früheren getrüben Auffassung in Shakespeare der Kämpfer, II. 358 ff., N. 1, der Gonzalo dieser Stelle ist kein anderer als der Dichter der Göttl. Komödie, und die Bücher, welche Prospero höher schätzt, wie sein eignes Herzogthum, sind eben die drei Theile der Göttl. Komödie. Diese allegorische Bedeutung Gonzalos, dessen Name dem Gonzalo Pizarro entlehnt zu sein scheint, wird allerdings dadurch etwas verdunkelt, daß Shakespeare sich montaignischer Worte bei der Schilderung des ästhetischen Reichs durch Gonzalo — II. 1 — bedient hat; sie wird dadurch aber eben nur verdunkelt. Gonzalos allegorische Bedeutung darf keineswegs als Personenmaske aufgefaßt werden, wie Prospero, Alonso, Sebastian und Antonio zuverlässig sind; was hätte Sebastians Mordplan gegen Gonzalo sonst für einen Sinn? Nein, er gehört in die Classe der Vorstellungs- und Anschauungsverkörperungen, und reiht sich damit den Figuren der Miranda, des Ariel, der Sycorax und des Caliban an. Shakespeare verkörpert in ihm jenen friedlich erhabenen, dem Erdenleiden unzugänglichen Geist, der aus der Göttl. Komödie zu uns spricht, und der allein jenen gleichmäßigen Humor zu erzeugen vermag, der das Lebenselement, die Luft des ästhetischen Reiches ist. Diesen Geist hat wirklich Sebastian-Jonson töten wollen, und der Tempest ist der Hauptsache nach die Unsterblichkeitsfeier grade dieses göttlichen Geistes, sein Triumph über seine infernaln Widersacher. Eben nur solchem Geiste ließ sich auch die Schilderung des ästhetischen Reiches, des Reiches der shakespeareschen Dichtung anvertrauen³⁾. Daß Shakespeare sich dabei montaignescher Worte be-

Göttl. Komödie Dantes eine bedeutende Rolle; sie ist die Bezeichnung der religiös in sich gefestigten Humanität. Denselben Sinn scheint Shakespeare hier mit gentleness zu verbinden.

1) Seltsame Parenthese, die sehr leicht durch eine viel glattere syntaktische Construction zu vermeiden gewesen wäre, und also unverkennbar nur beliebt worden ist, um die Erheblichkeit der sonst so unbedeutend scheinenden Thatsache zu markiren, nämlich der Thatsache, daß Prospero-Shakespeare Gonzalos „Bücher“ bei seinen Arbeiten stark benutzt hat.

2) Das heißt Prospero-Shakespeare schätzt sie höher, wie die eigenen Meisterwerke, durch die er seine Bühnenherrschaft errungen.

3) Wenn Jonson aus dieser Schilderung im Prologe zum Volpone, in dem besprochenen Dialoge der Lady mit Volpone und auch sonst noch nichts als eine lückenbüßerische Verwendung montaignescher und guarinischer Floskeln macht, so thut er das nachweislich aus boshafter Verkleinerungssucht; daß aber die moderne Shakespeareforschung, die dem Dichter principiell wohlwollend gegenübersteht, die fundamentale Bedeutung der Schilderung so total verkennt, daß ihre ästhetische Wür-

diente, hatte aber ganz besondere, wohl erwogene Gründe. Zunächst ist offenbar schon Montaignes Toleranz in Betracht gekommen. Der Franzose hat den Bruderkrieg gesehen, wie ihn der Florentiner zu seinem Entsetzen täglich vor Augen gehabt hatte, und wie er England damals in naher, sicherer Aussicht stand; beide Philosophen aber waren dadurch zu einer Schätzung des inneren Statsfriedens gekommen, die unter sich und mit den Ansichten Shakespeares vollkommen übereinstimmte. Eben diese friedliche Richtung ist es auch, welche Montaigne die Schilderung eingegeben hat, die bei Gonzalos Schilderung benutzt ist. Seinem unruhig aufgeregten Frankreich hält Montaigne das Bild des socialen Friedens entgegen, und in satirischer Absicht nimmt er bei Entwerfung seines Bildes grade die uncultivirte Menschheit zum Muster, als ob diese eben durch ihr Verschontbleiben mit Cultur gesichert wäre vor der aufreibenden gegenseitigen Verhezung durch den Fanatismus der Verschiedenheit der Meinungen und Interessen. Diese satirische Idee passt aber vortrefflich zu Shakespeares Kampf gegen Jonson; und sie ist daher der zweite, sie ist der entscheidende Beweggrund gewesen, daß unser Dichter grade Montaigne bei Gonzalos Schilderung benutzt hat. Jonson stellte wider die alte Prätension der Akademiker auf, vom höheren Standpunkte des Culturmenschen aus zu dichten; in höchst ironischer Weise bescheidet sich dagegen Shakespeare durch Gonzalos Mund, die einfach natürliche Menschheit zum Vorwurf seiner Kunst genommen zu haben. Ich sage „in höchst ironischer Weise“; denn in dem Verhältniß Prosperos zum jonsonschen Caliban hat Shakespeare deutlich genug gezeigt, mit wie weit überlegenem Culturbewußtsein er auf Jonsons Dressurcultur herabsah. Außerdem: wie sprechend ist in dieser Beziehung der geniale Contrast der zarten Zauberertochter Miranda gegen die scheusliche Hexenbrut Caliban! Wie imponirend ferner erscheinen von diesem Gesichtspunkt aus die sinnbildlichen Anspielungen auf Shakespeares menschheitlich befreienden und dadurch vollendenden Einfluß auf die englische Dramaturgie, welche der Dichter in Prosperos Unterredung mit dem proteischen Luftgeiste der Phantasie, mit Ariel — Temp. I. 2 — so unvergleichlich meisterhaft eingewoben hat! Es wird dort grade herausgesagt, daß es kein anderer gewesen, als der Dichter selbst, der durch seine Kunst das englische Drama aus den Fesseln der Rohheit, der Gemeinheit und des egoistischen Interesses, in die es Jonson wider zurücktreiben wollte, erlöst, und ihm die frei bewegliche Gestaltungskraft der wahren Kunst verliehen habe.

Zu diesem großartigen Erlöserwerk ist aber Shakespeare einzig und allein durch einen mystischen Gottesglauben gestärkt, der sich in seinen übrigen Werken mit jener jungfräulichen Keuschheit

digung derselben so ziemlich auf die jonsonsche Geringschätzung hinauskommt, ist mir rein unverständlich.

verbirgt, die aller wahren Tugend anhaftet, den er aber in seinem Abschiedsstücke, dem *Tempest*, zur nachdrücklichen Beschämung seiner Widersacher, besonders Ben Jonsons, als Beweger und Lenker offen walten läßt. Nährerin dieses mystischen Dranges nach unmittelbarer Gottesbeseltheit ist unstreitig die Bibel gewesen; gar manche zarte biblischen Anklänge, auf die man in Shakespeares Werken unvermuthet stößt, wenn man sehr wachsam ist, lassen erkennen, daß er eine sehr genaue Bibelkunde beseßen hat, und bei seinen Dichtungen auch von biblischen Vorstellungen begleitet gewesen ist; der poetische Nährquell, jedenfalls also auch der Hauptnährquell jenes Dranges, ist aber ersichtlich die Göttliche Komödie gewesen, und kann auch gar keine andere Dichtung gewesen sein. Diese Potenz nun mußte nothwendig in dem Abschiedsstücke persönlich vertreten sein, und dies Bedürfniß hat zur Erschaffung des „heiligen“ Gonzalo, wie ihn Prospero nennt, geführt, dem dann auch aus den dargelegten Gründen die Schilderung der arkadischen, der poetischen Welt, wie gesagt, der Welt des Shakespeare-Dramas, übertragen ist.

Prospero spricht aber in der Rede, von der ich ausgegangen bin, deutlich aus, daß die in Gonzalo verkörperte Potenz nicht erst beim *Tempest* der Helfer des Dichters gewesen ist, sondern sie wird dort wie auch anderwärts in den allerbestimmtesten Ausdrücken überhaupt als Retterin des Dichters im Lebenssturme bezeichnet¹⁾; und in unserer Stelle sagt Prospero so klar wie es die sinnbildliche Sprache, deren der Dichter sich nothwendig bedienen mußte, nur irgendwie gestattet, eben jener „rettende“ Einfluß, seine Versorgung mit solcher Geistesnahrung, die ihn den Lebensstürmen ge-

1) Am Anfange des fünften Akts, kurz nachdem Prospero den Gonzalo als „holy“ bezeichnet hat, sagt er zu ihm:

„O good Gonzalo!
My true preserver, and a loyal Sir
To him thou follow'st, J will pay thy graces
Home, both in word and deed“.

Die Stelle ist von Schlegel, der loyal Sir durch „redlicher Wassal“ übersetzt, in ihrer Bedeutung vollkommen verkannt, und auch die spätere kritische Texterläuterung — z. B. diejenigen von Delius, und Alexander Schmidt, dem Revisor der schlegelschen Uebersetzung — hat nichts gethan, den Fehler zu beseitigen. Sir durch „Wassal“ zu übersezen, ist überhaupt völlig willkürlich; aber auch die Interpretation Herr giebt hier keinen Sinn; denn es handelt sich in der That um ein dienendes Verhältniß, wie das nachfolgende follow'st doch wahrlich accentuirt genug grade durch seine Entgegensetzung gegen das „Sir“ andeutet. Sir ist aber auch schon zu Shakespeares Zeit Bezeichnung des Priesters gewesen. — vrgl. Halliwell, Dict., s. v., Nr. 2 —; und das ist seine Bedeutung hier. Mich hast du gerettet, sagt Prospero, und du bist überhaupt ein treugesinnter (loyal) Prediger (Pastor), der die Leute demjenigen zuführt, dem du dienst, d. h. der sie wirklich Gott zuführt. Ich glaube, das passt so ungefähr auf Dante.

wachsen machte, sei der Schicksalsspruch, daß sie grade in diesem letzten Werke als herrschender Geist zu walten habe. Wir besitzen also in dieser Rede Prosperos das eigene Zeugniß Shakespeares für den durchgreifenden und wesentlichen Einfluß Dantes auf ihn, der hiernach auch unbestreitbar zu den erheblichsten Thatfachen der Shakespearebiographie gehört.

Betrachten wir nun aber diejenige Stelle des Tempest, worin das Walten des danteschen Geistes am bestimmtesten und machtvollsten hervortritt. Es ist die bereits erwähnte Bannscene, Temp. III. 3, worin Ariel die Harpye spielt. Von ihrem Verständniß hängt das ideelle Verständniß des Tempest überhaupt ab; sie muß vom rein ideellen Standpunkte aus als der eigentliche Kernpunkt des Tempest betrachtet werden ¹⁾.

2. Dantes Geist bildet das begeisterte und waltende Element der Bzauberungs- und Entzauberungsscene im Tempest.

Die Scene führt das von Gonzalo — II. 1 — begonnene Thema von der Wesenheit des ästhetischen Reiches weiter aus, indem sie — selbstverständlich in allegorischer Ausdrucksform — auf den Ursprung jener Zauberkraft eingeht, welche die gonzalosche Welt ins Leben zu rufen vermag; und indem sie ferner dieser Zauberkunst Prospero-Shakespeares, dieser schlechthin echten Dramaturgie, eine dramatische Negromantik entgegenstellt, welcher jene höchste Schöpferkraft fehlt, und deren damaliger historischer Repräsentant Ben Jonson, Sebastian, der „Gonzalo-Töter“ war. Der alte Gonzalo, welchem Shakespeare in unserer Scene die Rolle des vom Schicksal bestimmten, unbewußten Gehilfen Prosperos übertragen hat, fixirt gleich am Anfange derselben das contrastische Thema durch folgende Erklärung:

„By'r lakin, I can go no further, sir;
My old bones ache; here's a maze trod, indeed,
Through forth-rights and meanders! By your patience,
I needs must rest me“.

Wir sind hier in ein Labyrinth gerathen, das dadurch entstan-

1) Gewiße Scenen des Tempest haben einen so gut wie ausschließlich historischen Gehalt; so vor allem die lange zweite Scene des ersten Aufzuges und sämtliche burlesken antimaskischen Scenen. Die letzteren beleuchten die Bosheit des Unterfangens der Antonio und Sebastian, namentlich des letzteren „Gonzalo-Töters“, von der Seite seiner Ohnmächtigkeit und den Humor erheiternden Lächerlichkeit, und müssen daher ihrer ganzen Bestimmung gemäß, ebenso wie die analogen Scenen des Sommernachtstraums, vorherrschend historischen Gehalt haben. Daß der Dichter dabei, sowie überhaupt durchgehends bei Behandlung zeitgenössischen Stoffes, auf die Form der Allegorie angewiesen ist, um das Colorit seiner Dichtung nicht zu zerstören, versteht sich — beiläufig bemerkt — so vollkommen von selbst, daß die entgegengesetzte noch in Hertzbergs letztem Vortrage über Shakespeare widerkehrende Versicherung, Shakespeare habe die Allegorie als Bagatelle der Pedanterie über die Achsel angesehen, auf mich einen um so komischeren Eindruck macht, je größer die Sicherheit des Tones ist, worin sie abgegeben wird.

den ist, meint Gonzalo, daß richtige, zielvolle Wege (forth-rights) von ziellosen Irrgängen (meanders) durchkreuzt werden¹⁾. Er verlangt deshalb, die Gesellschaft solle sich ausruhen, und verschafft damit dem Prospero die Gelegenheit, die Bewegungskraft zu zeigen, welche den Dichter auf die zielvollen Wege führt, die ihn zum Pastor fido im Sinne jenes Ceres-Zwischenspiels macht, das die Didaxis dieser Scene zum Abschluß bringt. Die Worte: „here's a maze trod through forth-rights and meanders“ müssen auf die nachfolgende Action der Scene bezogen werden; in ihnen finde ich daher die Fixirung ihres contrastischen Themas.

Ueber die Form des nun beginnenden Zauberspiels orientirt uns hauptsächlich folgende Bühnenweisung der Folio von 1623, von der es mir unzweifelhaft ist, daß sie von Shakespeare selbst herrührt:

„Solemn and strange music; and Prospero on the top, invisible. Enter several strange Shapes, bringing in a banquet. They dance about it with gentle action of salutation; and inviting the King etc. to eat; then they depart“.

Prospero steht auf der kleinen erhöhten Bühne, die für gewöhnlich verhangen war, deren man sich aber stets bei etwaigen Zwischenspielen, wie z. B. der Brudermord-Tragödie des Hamlet, der Rüpel-Tragikomödie des Sommernachtstraums usw. bediente²⁾. Zu Shakespeares Zeit herrschte bekanntlich im englischen Schauspiel die Sitte, den Ort der Handlung durch ein Placat auf der Bühne selbst anzugeben. Das hat natürlich auch bei den Spielen auf der kleinen Bühne geschehn müssen, sofern es — wie hier — nöthig war. Wir haben uns daher vorzustellen, daß das Publicum durch das Placat: „Prospero on the top; invisible“ auf den rechten Weg betreffs der sinnbildlichen Auffassung des Spieles gewiesen ist. Was besagt aber diese Weisung? Theseus sagt bekanntlich am Anfange des fünften Akts des Sommernachtstraums:

„The poets eye, in a fine frenzy rolling,
Does glance from heaven to earth, from earth to heaven“,

und unsere Bühnenweisung hat offenbar im wesentlichen denselben Sinn. Prospero befindet sich im Zustande seiner zauberhaften Dichterekstase — „on the top“ — ; „sein Auge weilt nicht mehr auf dieser Erde“, sondern in den mystischen Regionen der Ideale und der Sphärenharmonie³⁾ und läßt diese vom „Himmel“⁴⁾ herab-

1) Schlegels Uebersetzung ist hier, wie an einer ganzen Anzahl anderer Stellen verfehlt; aber gleichwohl nicht von ihrem Revisor Alex. Schmidt verbessert.

2) Diese Stellung bezeichnete man durch „above“, und deshalb haben die späteren Herausgeber das „on the top“ der Folio ebenfalls in „above“ verändert.

3) Vrgl. dazu Parad., I. Terz. 26—28.

4) Prospero on the heaven würde ohnehin ziemlich lächerlich ge-

ertönen. Das ist die „strange“ music, von welcher die Bühnenweisung spricht¹⁾; sie ist die Tanzmusik der „strange Shapes“, und die Tafelmusik zu dem „Gastmahle“, das sie auftragen. Was aber haben wir eben unter den „strange Shapes“ zu denken? Auf Alonsos Frage: Was waren dies — eben die strange Shapes — für Gestalten? erwidert Sebastian sehr keck:

„A living drollery. Now I will believe
That there are unicorns; that in Arabia
There is one tree the phoenix' throne; one phoenix
At this hour reigning there.“

Das Wort „drollery“ wird von Shakespeare und seinen Zeitgenossen²⁾ zur Bezeichnung des burlesken, bez. grotesken Sinnbildes gebraucht, und zwar ebensowohl des gezeichneten oder gemalten, wie des plastischen und pantomimischen, niemals aber im Sinne von „Puppenspiel“, wie Schlegel³⁾, und nach ihm Benda, übersetzt. In der erst bezeichneten Bedeutung steht das Wort auch hier. Sebastian meint, die strange Shapes seien die grotesk geformte Wirklichkeit dazu bestimmt, ein Spiel aufzuführen, wie Sebastian-Jonsons Thiermenschen im Volpone⁴⁾. Das erwärmt seinen Humor so sehr, daß

klungen haben; jedenfalls hätte aber auch die Polizei des weisen Königs Jacob I gegen solche „blasphemische“ Bühnenweisung Einspruch erhoben.

1) Hippolyta sagt an der bezeichneten Stelle des Sommernachts-
traums:

„But all the story of the night told over,
Grows to something of great constancy,
But howsoever *strange* and admirable“.

Hier ist strange genau in demselben Sinne gebraucht, wie in der Bühnenweisung.

2) Vrgl. darüber besonders die vorzüglichen Mittheilungen bei Nares, s. v.

3) Unter Zustimmung von Alex. Schmidt, der aber in seinem Sh.-Lexicon die richtige Bedeutung angiebt.

4) Auch die unmittelbar folgende Bemerkung Antonios deutet bestimmt auf den volponeschen Charakter der strange Shapes hin, reibt aber auch zugleich dem Jonson seine utrirte Manier diestelförmig unter die Nase, jene Manier, meine ich, die stets — dem Grundgeseze des kaltherzigen Pessimismus entsprechend — nach dem Aeüßersten greift. Deshalb wird dort auf die lügnerischen Reiseberichte angespielt, die ein Kopf voll so zarter und doch scharf treffender Parallelen und Gleichniße, wie derjenige Shakespeares gewiß mit dem Volpone zusammenstellen mochte. In den burlesken Parteen vergleicht Shakespeare noch sarkastischer den Volpone mit den Jahrmarktsschaustellungen von Walfischen, wilden Männern usw. Am Schluß von Antonios Rede, in den Worten:

„Travellers ne'er did lie,
Though fools athome condemn them“,

scheint Shakespeare beiläufig auch noch sein Compliment zu machen für die geistreichen Wize Nashs und Jonsons über die „Reise nach Costantinopel“. (Vrgl. Weit. Beitr. I. 139 u. 260.)

er fortan an das Einhorn, den Phönixbaum, den Phönix selbst und sogar daran glauben will, daß es nur einen Phönix giebt. Um diese letzteren Worte zu verstehn, muß man die symbolische Bedeutung jener Thiere kennen. Das Einhorn, ein alttestamentliches Fabelthier¹⁾, das Jacob I — aber wohl erst nach Shakespeares Zeit — dem englischen Wappen hinzugefügt hat, ist das Symbol der Stärke, und der Phönix auf dem Palmbaum das Symbol der Unsterblichkeit²⁾. Da er diese volponeschen Gestalten hier mit Augen gesehen, will also Sebastian an eine unüberwindliche und unsterbliche Macht glauben; er will namentlich fortan fest davon überzeugt sein, daß es nur einen einzigen Phönix gebe³⁾. Kern und Mark von Sebastians Rede sind in die zwei Worte „one phönix“ und „in Arabia“, dem Maurenlande, dem ja auch die Sycorax und der volponesche Caliban entstammen, zusammengepresst. Die strange Shapes sind dem Sebastian-Jonson eine Gewähr dafür, daß der Weg, welcher im Volpone eingeschlagen ist, der allein zielvolle, der zur künstlerischen Unsterblichkeit führende ist. Nicht — wie Shakespeare irrthümlich geglaubt hatte — unser „ideales“ Theil ist unser principium regens; ein solches existirt überhaupt nicht; es ist lügnerische Tünche, der Glaube daran Schwäche. Fort also mit der dem Idealismus entquillenden Labung! Die thierische Seite des Menschen muß ihm gras vor Augen gestellt werden; nicht von seiner starken und guten Seite muß er gefaßt werden, sondern sein thierischer Egoismus muß ihn vorwärts treiben; mürrisch über sich,

Eine Anmerkung sei hier noch hinzugefügt. Wer auf dem gifford-schen Standpunkte der Bewunderung Jonsons steht, den nahezu auch Halliwell eingenommen hat, unser K. Elze dagegen mit sicherer Kritik vollkommen richtig als durchaus verfehlt zurückweist; oder wer gar mit H. Taine (Hist. de la literat. Angl., 3. Aufl., Bd. II, Paris 1873, 8^o, S. 126) den Volpone — ins Blaue hinein — für ein „oeuvre sublime“ erklärt, der wird freilich nicht glauben können, daß Shakespeare mit den typisch sein sollenden, leider aber nur in durchaus jonsonschem Sinne typisch seienden Gestalten dieser „Komödie“ so umgegangen sei, wie ich es hier behaupte. Diesen Leuten überlaße ich aber auch recht gern, in ihrer ebenso wortreichen wie begrifflosen Weise sich mit Fragen der vorliegenden Art abzufinden. Sie mögen doch nur ein Mal eine wirkliche Analyse des Volpone liefern, um seine „sublimité“ zu beweisen.

1) Vrgl. IV Mos., 22, v. 22; 24, v. 8; V Mos., 33, v. 17; Psalm 92, v. 11 usw.

2) Vrgl. Müller u. Mothes, Illustrit. archaeolog. Wörterbuch, s. v. Einhorn und s. v. Phönix.

3) Die Worte „at this hour reigning there“ sind in Sebastians Sinne so zu verstehn, daß — wie die volponeschen „Seltsamen“ in Prosperos „living drollery“ zu beweisen scheinen — nicht mehr die gonzaloesche Kindlichkeit und Unschuld die englische Bühne beherrscht, sondern grade der volponesche Geist. Es liegt jedoch in den Worten ein von Sebastian unbeachteter Doppelsinn; Sebastian spricht damit zugleich aus, daß der Phönix (Prospero-Shakespeare) eben im Begriff steht sich aus der Asche (des Volpone) zur Unsterblichkeit zurückzugebären.

gegen sich selbst feindselig muß er gemacht werden, dazu werden „oeuvres sublimes“, wie der Volpone geschaffen. Das ist der eigentliche Gedanke des „one phönix in Arabia“; ein kurzes Wort, das eben Jonson für den lang ersehnten Phönix erklärt.

Shakespeares Meinung war das aber durchaus nicht; seine entgegengesetzte Meinung spricht sofort Gonzalo, gleichsam als Prospero „Chorus“, unter dessen ausdrücklicher Zustimmung, aus, indem er sagt:

„If in Naples
I should report this now, would they believe me¹⁾?
If I should say, I saw such islanders —
For, certes, these are people of the island —
Who, though they are of monstrous shape, yet note
Their manners are more gentle-kind, than of
Our human generation you shall find
Many, nay, almost any²⁾.“

Dem Häßlichen und Gemeinen kann keine Kunst aus dem Wege gehn; das Idealitätsprincip in solcher Weise aufgefaßt — und Gonzalos Schilderung des ästhetischen Reichs könnte fast so klingen — führt zu kraftloser Faselei und haltloser Schwärmerei, die nicht nur wirkungslos dem Menschenherzen gegenüber bleibt, sondern sogar selbst den Eindruck der Hilfsbedürftigkeit macht. Das Idealitätsprincip, der Pantheismus der Kunst besteht nur darin, daß alle Formen in idealer Reinheit ausgeprägt sind, und daß das Böse und Häßliche durch das ganze des Kunstwerks als ohnmächtige Willkür und Abweichung vernichtet wird, weil und so weit ihm die Kraft der zwingenden Idee fehlt. Wenn also der Volpone unserem Dichter die „strange Shapes“, die er hier verwendet, entgegen brachte, so konnte und — in seinem Falle — mußte er sie verwenden. Aber er verwendet sie als „islanders“, als „people of the island“ im Sinne von Gonzalos Beschreibung des ästhetischen Reichs, als Diener jenes pantheistischen Idealismus, den augenblicklich Prospero in den Regionen der Sphärenharmonie belauscht. Das ist der Punkt, wo Shakespeare und Ben Jonson sich auf Nimmerwidersehn scheiden. Shakespeare zieht seine Zuhörer mit

1) Die Worte sind unzweifelhaft ironisch, ja sarkastisch. In Jonsons Volpone hatte ja London bereits die „strange Shapes“ gesehn, und nur bei Shakespeare selbst war man so etwas bisher noch nicht gewohnt.

2) Dies „any“ ist wohl schwerlich ohne alle polemische Nebenbeziehung zu Ben Jonson; davon aber abgesehn, ist wohl ausgemacht, daß die Streitigkeiten zwischen Ben Jonson, Decker, Marston, Middleton usw. durch dieselbe egoistische Leidenschaft gesalzen waren, die sie erzeugt hatte. Shakespeare dagegen kämpfte im Dienste des höheren Princips der „gentleness“, jenes Princips, das er durch Gonzalos Mund — II. 1 — klar ausspricht, und das er auch in seinen Kämpfen überall bei seiner Gestaltung walten läßt.

magischer Gewalt himmelwärts und erleichtert sie durch das instinktive Gefühl einer Nemesis, die im Dienste der höchsten Menschheitsidee waltet; Ben Jonson dagegen verlöscht jenen höchsten Götterfunken, welcher ihm auch den Prospero „on the top“ unsichtbar macht, und verweist uns dagegen an den gemeinen Zänker und Wortverdrehler „Verstand“, der keine Ahnung von unserem höheren Berufe hat, sondern als bloß erdgeborener Wahrnehmer uns unser Elend mit theilnahmloser Schärfe zergliedert, ohne uns den Trost des höheren Schauens zu gewähren. Diesen vollkommen specifischen Unterschied zwischen Shakespeare und Jonson, ja zwischen ersterem und allen seinen Widersachern; diesen specifischen Unterschied, den Shakespeares Genie vom ersten Tage seines öffentlichen Wirkens klar erkannt hatte, macht das Sinnbild anschaulich, der Fortgang der Scene aber stellt die absolute Fruchtlosigkeit der „meanders“ ins Licht, die Shakespeares „forth-rights“ allerwegen zu kreuzen bemüht sind.

Wie Bottom im Sommernachtstraum keinen Sinn hat für die ätherische Natur Titantias; wie ihr zartes Wort:

„I'll purge thy mortal grossness so,
That thou shalt like an airy spirit go“,

vergeblich an sein Eselsohr klingt, und er nur an Freßen und Saufen denkt, so äußern auch Sebastian, Alonso und Antonio, die drei gottlosen Sündenmänner, den prosperoschen Gestalten und Prosperos Sphärenharmonie gegenüber nichts als Stumpfsinn; und die hier vom Dichter geschaffene Situation würde noch viel bestimmter an jene Situation Bottoms erinnern, wenn er nicht absichtlich alles Humoristische und Burleske vermieden und vielmehr die Strenge, den religiösen Ernst mit stärkstem Nachdruck vorgekehrt hätte, um das eigentliche Vacuum und die Ohnmacht seiner Feinde aufzudecken. Die Hauptrolle ist dabei dem Sebastian zugetheilt, weil Shakespeare ja grade den Jonson bekämpft, während Gonzalo, wie bemerkt, den durch die höchste Vorsehung geleiteten, unbewußten Gehilfen Prosperos spielt; ihn können wir daher auch ohne unser Ziel zu verfehlen, getrost aus den Augen lassen¹⁾.

Nachdem die „strange Shapes“ verschwunden sind, meint Alonso: „They vanish'd strangely“; ein wunderbarer Zauber, in Wahrheit der Zauber der mystischen Transcension in das Reich idealer Erhabenheit, hat diese thiermenschlichen Misgestalten verschwinden lassen²⁾. Sebastian aber, keck und munter, wie ihn der Anblick der „Seltsamen“ gemacht hat, meint:

1) Aufmerksam will ich aber wenigstens in dieser Note darauf machen, daß die betreffende Rede Gonzalos eine scharfe Satire auf Jonsons thiermenschlichen Raritätenkram im Volpone ist. Der „putter-out of five for one“ ist zweifellos Jonson; Shakespeare hat dabei eine gegen ihn gerichtete Stelle in Every Man out of his Humour im Sinne, die ich — Weit. Beitr., I. 259 — mitgetheilt habe.

2) Strange steht hier wider grade in dem Sinne wie oben S. 85.

„No matter, since
They have left their viands behind; for we have stomachs.
Will't please you, taste of what is here?“
Sebastian will sich also an den „fleischlichen“, den gemeinen Theil¹⁾ der „Seltsamen“ halten, um sich — d. h. seinen Geist, sein Gemüth — zu nähren, grade so wie Bottom die Elfen Bohnenblüthe und Mostrich am liebsten gleich in persona verschrotete. Im Hintergrunde lauert denn auch zuverlässig hier wie im Sommernachts-
traum „Bottom's Dream“ als letztes Ergebniß der begehrten Kost. Die „viands“ sollen Sebastians ungebundene, moralisch und religiös haltlose Phantasie (unsettled fancy) vermittelt seines schädlich gährenden Gehirns (useless boiled brains) so zurückgebären, wie sie sein Auge erschaut hat. Alonso ist anfänglich zaghaft; da aber auch Gonzalo — in seiner Rolle als unbewußter Gehilfe Prosperos — zuredet: „Greift mir nur zu; und seid nicht blöde“, so entschließt er sich doch. Er tritt hinzu, um zu genießen, und fordert Sebastian auf, seinem Beispiel zu folgen. Als dieser aber der Aufforderung wirklich nachkommt, erscheint plötzlich unter Bliz und Donner Ariel in Gestalt einer Harpye, bedeckt den Tisch und das aufgetragene Gastmahl mit seinen Adlerflügeln, und bewirkt auf diese Weise, daß die Speisen verschwinden²⁾.

1) Die von Schmidt approbirte schlegelsche Uebersetzung von viands durch „Mahlzeit“ ist verfehlt; „Fleischspeisen“ bedeutet das Wort.

2) In der Bühnenweisung heißt es, die Speisen sollten „with a quaint device“ verschwinden. Dazu bemerkt Delius: „quaint device ist die geschickte Erfindung des Theatermaschinen, wodurch die Speisen vom Tische verschwinden, als ob Ariel, als Harpye, sie verschlungen hätte“. Da device — nach Halliwell, Dict., s. v. — zu Shakespeares Zeit u. a. auch der technische Name der Versenkungsmaschine auf dem Theater war, so läßt sich gegen den ersten Theil dieser Auslegung nichts einwenden; für durchaus unrichtig dagegen halte ich den Zusaz: „als ob Ariel als Harpye sie verschlungen hätte“. Delius stützt sich dabei auf Virgils Erzählung, Aeneis, III. 212 ff. und den Umstand, daß Prospero zum Ariel nach Beendigung des Harpyenspiels sagt:

„Bravely the figure of this harpy hast thou

Perform'd, my Ariel; a grace it had, *devouring*“

Diese Gründe sind indeß nichtig. Ein Mal ist die shakespearesche Harpye keine virgilsche, wie ich sofort zeigen werde; dann kann sich auch der Dramatiker, ohne die Geseze der Aesthetik zu verletzen, nicht gestatten, die Harpye freßend vorzuführen, sondern diese Möglichkeit ist nur dem Epiker geboten; und endlich sagen auch die hervorgehobenen Worte Prosperos etwas ganz anderes, als was Delius aus ihnen herausliest. Edel, sagt Prospero, hast du, mein Ariel, in deinem Spiele die sinnbildliche Bedeutung dieser — der shakespeareschen — Harpye zur Anschauung gebracht (performed the *figure* of this harpy); es — nämlich deine Darstellung, the performing — hatte eine vernichtende (devouring) Würde. (Nicht — wie Schlegel und Alex. Schmidt wollen: „Ein Anstand wars, verschlingend!“) Hiernach muß angenommen werden, daß die Speisen im Tische selbst verschwinden sollen, sobald Ariel

(Shakespea-
res Harpye
ist dantesken
Ursprungs.)

Das ist der Moment, wo Shakespeare, man darf in gewissem Sinne sagen, den Dante in sein Spiel mitwirkend eingreifen läßt. Um dies jedoch vollkommen klar zu machen, muß ich noch eine kurze Bemerkung vorausschicken, wie meiner Ansicht nach die Art von Ariels plötzlicher Erscheinung zu denken ist. Auf der Bühne habe ich den Tempest niemals gesehen, und kann also nicht wissen, ob die Theaterpraxis mit meiner Vorstellung übereinstimmt; bei Stücken wie der Tempest, dessen Verständniß z. Thl. von minutiös eindringenden Detailstudien abhängt, würde ich aber auch der Theaterpraxis unter allen Umständen kaum das Mitreden gestatten.

In der Bühnenweisung, die ich bereits in der vorigen Note besprochen habe, heißt es: „*Enter Ariel like a harpy.*“ Auf diese Weise wird aber durchweg — im Hamlet, im Macbeth, im Julius Caesar — das Auftreten der Geister angezeigt, so daß man niemals aus den betreffenden Bühnenweisungen erkennen kann, ob man sich dabei der Versenkung als Aufsteigemaschine bedient hat; und auch beim Verschwinden der Geister wird niemals der Versenkungsmaschine gedacht, sondern das gewöhnliche „Exit“ ist auch hier die einfache Bühnenweisung¹⁾. Es ist daraus zu folgern, daß die Frage, wie das Auftreten und Verschwinden der Geister bewerkstelligt worden ist, lediglich aus dem Zusammenhange, namentlich aus den unmittelbar auf das Erscheinen des Geistes folgenden Reden usw. zu entscheiden ist. Für den vorliegenden Fall kann ms. Es. nun aber kein Zweifel darüber aufkommen, daß Ariel plötzlich mit der Versenkung in Harpyengestalt scheinbar aus der Unterwelt aufsteigt. Prospero hat es auf betäubende Ueberraschung der drei gefangenen Sünder abgesehn, auf einen starken illusorischen Eindruck auf ihre Phantasie, der ganz unmöglich ist, wenn wir das „Enter“ der Bühnenweisung vollkommen wörtlich nehmen. Außerdem spricht Ariel auch sofort von „*this lower world*“, dieser „unteren“, wie wir sagen „Unterwelt“, und man bringt klares Verständniß erst dann in die Worte, wenn man sich vorstellt, er zeigt dabei zur Erde, und deutet damit an, daß er ein höllischer Dämon ist. Das Benehmen der drei Sünder, insonderheit die später zu beleuchtenden Worte Sebastians am Schluß des Auftritts:

„But one fiend, at a time,

I'll fight their legions over“,

bekunden auch unwidersprechlich, daß sie die vermeintliche Harpye wirklich für einen solchen halten.

Damit sind wir bei Dante angelangt; denn er ist es, der die Harpyen zu höllisch dämonischen Peinigern der Selbstmörder ge-

seine Harpyenflügel darauf legt; und das erklärt ms. Es. auch, weshalb die Versenkungsmaschine, das device, in diesem Falle noch besonders durch das Beiwort „quaint“ (klein, niedlich) charakterisirt wird.

1) Vrgl. namentlich Hamlet I. 5: „Exit ghost“, wo sicherlich die Versenkung gebraucht ist.

macht hat, als welche auch Shakespeares Harpye fungirt¹⁾. Die letztere Thatsache sprechen gleich die ersten Worte Ariels aus, und wir werden uns überzeugen, daß sie der Dichter mit immer stärkerem Nachdruck im Fortlaufe der Scene hervortreten läßt. Wie eine der evangelischen Himmelsstimmen in Dantes Purgatorio spricht die Harpye dem Alonso und Antonio, hauptsächlich aber dem Gonzalo-Töter Sebastian, ins Gewißen. Ariel beginnt:

„You are three men of sin, whom Destiny —
That has to instrument this lower world,
And what is in't — the ne'er surfeited sea
Has caus'd to belch up you, and on this island,
Where man does not inhabit; you 'mongst men
Being most unfit to live.“

In diesem Augenblick ziehen die drei Uebelthäter blank; Ariel aber fährt mit jener vernichtenden Würde, die Prospero später an ihm lobt, fort:

„I made you mad;
And ever with such like valour men hang and drown
Their proper selves.“

Machen wir zunächst einen Augenblick Halt, um uns klar darüber zu werden, was eigentlich Ariel sagt. Die syntaktische Construction des ersten Sazes, den ich hier ganz nach der Folio von 1623 gegeben habe, ist nicht leicht zu übersehen, und hat daher zu verschiedenen Emendationsversuchen veranlaßt, die jedoch alle zurückzuweisen sind. Ariel sagt: „Ihr seid drei sündenbefleckte Männer; und jene Schicksalsgewalt, welche sich dieser Unterwelt — der Hölle und des Purgatorio — sowie alles dessen, was schon hier oben ihrem Bereich verfallen ist (is in it), d. h. alles ‚Bösen‘, des ‚Uebels‘, als Zucht- und Strafmittel bedient (has to instrument), hat zu eurer Strafe²⁾ die nimmersatte See gezwungen in euch tobend aufzusteigen³⁾; und das auf diesem Eiland, auf dem kein Mensch seine Wohnung aufschlägt; und zwar, weil ihr vollkommen

1) Beiläufig bemerkt, liegt schon Macbeth, IV. 1, den Worten der dritten Hexe: „Harpy“ crieß, diese Bedeutung der Harpye zu Grunde; und man würde den Druckfehler der Folio dort „Harpier“ nicht in das sinnlose „Harper“, sondern mit Alex. Dyce richtig in Harpy verändert haben, wenn man das erkannt hätte. Die Hexen wollen Macbeth durch ihren Zauber zu selbstmörderischem Wahnsinn treiben; deshalb läßt Shakespeare dessen Ankunft schließlich durch Harpyenschrei, der von der Hölle herauf zum Ohre der dritten Hexe dringt, ankündigen.

2) Das ist der Sinn des schwierigen whom = quibus, nicht, wie Schlegel und Alex. Schmidt meinen, quos.

3) to belch up you. you ist hier Dativ, und nur scheinbar in dem rein physischen Sinne von ausspeien Accusativ. Ich werde meine Interpretation sofort rechtfertigen, und bemerke nur noch, daß Shakespeare eben deshalb to belch up und nicht einfach to belch gesagt hat, weil ihm der hier angedeutete Sinn die Hauptsache ist.

unfähig seid, ein wahrhaftes Geistesleben zu führen¹⁾ unter den Menschen.“ Die See ist in Ariels Rede das elementare Symbol egoistisch sinnlicher, thierischer Naturleidenschaft²⁾, die um so wüthender tobt, je mehr Nahrung ihr geboten, die durch die gewährte Kost nur gieriger wird, wie Ariel lakonisch sagt „never surfeited“ ist. Das ist das gefährliche Element, das in jenen Dreien rumort hat, und zwar, wie Ariel sagt, bloß deshalb rumort, weil sie die Kunst des Lebens unter Menschen so schlecht verstehn, nicht Philosophie und Religiosität genug besitzen, um die Leidenschaften, welche das Menschenleben naturgemäß erzeugen muß, zu beschwichtigen. Eben deshalb hat auch das Verhängniß ihnen zur angemessensten, natürlichsten Strafe verfügt, daß die quälende Leidenschaft immer wider in ihnen aufsteigen muß. Und das noch dazu auf dieser Insel! Wenn wir uns ganz streng an die Fabel des Stücks halten, passen diese Worte allerdings nicht auf Alonso, sondern nur auf Sebastian, der eben auf dieser Insel den Entschluß zum Morde Gonzalos gefaßt hat, und auf seinen Anstifter Antonio; die Hervorhebung der Thatsache, daß diese Insel keine wirkliche Wohnstätte des Menschen, sondern nur eine Stätte des spielenden Scheines, der Illusionen (*subtleties*), wie Prospero im fünften Akte sagt, ist, zwingt uns aber auch, diesen Punkt wesentlich anders aufzufassen. In Wahrheit haben wir hier wie anderwärts, namentlich handgreiflich evident am Anfange der Scene, in den drei Sündern Dichter, dramatische Dichter zu sehn, und Ariel wirft ihnen vor, daß ihre irdische Leidenschaft, auch im Reiche des Scheines und der Illusionen in ihnen aufgestiegen sei, sie bestimmt und geleitet habe. Und wozu sie sie bestimmt, wohin sie sie geleitet hat, das machen theils Prosperos Erzählung I. 2 von seiner Aussetzung auf dem Meere, theils der Mordplan gegen Gonzalo, II. 1, klar. Ariel wirft den Sündern vor, durch ihre Dichtungen Prospero-Shakespeare und seinen gonzaloschen Geist auf Tod und Leben bekämpft zu haben; er weist sie aber auch zugleich darauf hin, daß jene höchste Macht, deren Strafinstrument die Hölle und alles Infernale sei, die Ausführung dieses bösen Vorsazes durch seine eigne Bosheit gehindert habe; die Hölle habe ihre Leidenschaft bei Vollführung ihrer Pläne mit voller Stärke in ihnen aufwallen lassen, um eben dadurch ihr Thun zu vereiteln. Als hierauf die drei Sünder, von neuer Wuth getrieben, zum Angriff gegen Ariel vorgehn wollen, spricht er das vernichtende Wort aus:

„I made you mad;
And ever with such like valour men hang and drown
Their proper selves.“

1) to live. Das verb. ist hier unfraglich in dem bezeichneten dantesken Sinne gebraucht.

2) Die Symbolik, die Shakespeare auch im Sommernachtstraum mehrfach gebraucht hat, ist ebenfalls dantesk. Vrgl. Purg. I. Terz. 1.

Die eigenthümliche Ideenverbindung, die Harpye, wie es Prospero ausdrückt, zur „figure“ der Selbstmörder zu machen, ist keine Originalidee Shakespeares, sondern sie ist — wie gesagt — dem Dante entlehnt. Darauf weist — um dies vorweg zu nehmen — schon der eigenthümliche Ausdruck „the never surfeited sea“ hin. Dante beschreibt — unter Anlehnung an Virgil, Aen. III. 217 f. — die Harpyen — Inf. XIII, Terz. 5 — folgendermaßen:

„Ale hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennuto *il gran ventre*,
Fanno lamenti in su gli alberi strani.“

Die seltsamen Bäume sind Selbstmörder, von denen sich Dantes Harpyen nähren, die vermöge ihres ungeheuren Bauches ebenfalls unersättlich sind. Gegensatz von Dantes Harpye ist der Greif Christus; der ungeheure Bauch also die unersättliche Sinnlichkeit, welcher der Selbstmörder zum Opfer fällt, weil ihm der Glaube an und die Hoffnung auf den Erlöser-Greif Christus fehlt.

Wenden wir uns nun aber der Shakespearforschung zu, so finden wir die erstaunliche Thatsache, daß es bisher noch nicht einmal einem ihrer Vertreter eingefallen ist, bei Shakespeares Harpye an Dantes ähnliche Schöpfung zu denken. Ganz im Sinne der heute noch unbestritten herrschenden Ansicht sagt z. B. Delius: „Wie die Idee zu dieser ganzen Erscheinung der Harpye, so insbesondere einiges zu diesen letzten Worten“ (your swords . . . may as well wound the loud winds, as diminish one dowle that's in my plume) „mag Shakespeare aus Virgil entlehnt haben.“ Indeß diese Meinung geht doch gar zu leicht über die Oberfläche hin. Es läßt sich ja in der That nicht verkennen, daß unserem Dichter nicht bloß die Stelle der Aeneis, auf welche Delius im Fortgange seiner Note verweist, bei der vorliegenden Dichtung gegenwärtig gewesen ist, sondern schlechtweg die ganze Erzählung Aen. III. 205—57. Hätte er aber dadurch veranlaßt werden können, die Harpye zu einem reinen Höllendämon zu machen, was sie bei Dante ist¹⁾? und — eine noch weit entscheidendere Frage — wäre es möglich gewesen, daß Virgil ihn dazu geführt hätte, eine ideelle Beziehung der Harpye zum Selbstmorde, ja ganz bestimmt zu dem durch glaubenslosen, frivolen Skepticismus erzeugten Selbstmorde anzunehmen? Nimmermehr. Grade diese ideelle Verbindung zwischen Harpye und Selbstmord hat nun aber Dante im XIII. Gesange des Inferno hergestellt; und der Einfluß desselben Gesanges, insbesondere seiner Terzinen 37—42, wird merkwürdiger Weise auch in der Hundeheze am Schluß der burlesken Scene Temp. IV. 1 deutlich bemerkbar. Die betreffende Bühnenweisung lautet: „Enter

1) Dante ist dazu durch Aen. VI. 282—89 angeregt. Bei Shakespeare würde diese Anregung sicher nicht verfangen haben. Außer Virgil und Dante kommen aber die Harpyen als infernale Wesen nicht vor.

divers Spirits in shape of hounds, and hunt them — Caliban, König Stephano und Trinculo — about. Prospero and Ariel setting them on.“

Der erste, welcher die Harpyen erwähnt, ist Homer. Jl. XVI. 150 u. Od. I, 241; XIV. 371; XX. 77. Hier — Od. I. 241 u. XIV. 371 — fungiren sie zwar als Genien, welche einen schnellen Tod bringen; aber mit dem Selbstmorde haben sie absolut nichts zu schaffen. Ebenso auch nicht nach Hesiod, der überhaupt für uns nicht in Betracht kommt, wie auch bei Ovid, der ihrer sowohl in den Metamorphosen wie in den Fasten gedenkt. Die nach-homerische und nachhesiodische Zeit hat aus den Harpyen furienartige scheusliche Vögel mit Mädchenköpfen gemacht, und in dieser Gestalt hat sie Virgil übernommen. Nach ihm sind sie ehemals die Peiniger des blinden Sehers Phineus¹⁾ gewesen, welche jezt die Strophadeninseln unbewohnbar machen, und von dort die Trojaner vertreiben. Mit dem Selbstmorde aber hat sie auch Virgil, wie gesagt, in keine Verbindung gebracht. Das hat erst Dante gethan, indem er, seiner constanten Methode getreu, in die antike Ueberlieferung Virgils einen allegorischen Sinn hineingetragen, der sie seiner religiösen Haupttendenz dienstbar macht. Er sagt — Inf. XIII, Terz. 4 —:

„Quivi²⁾ le brutte³⁾ Arpie lor nido fanno,
Che cacciar dalle Strofade i Trojani
Con tristo annunzio di futuro danno.“

Was mit dem zweiten Verse, an den wir uns vorläufig allein halten wollen, gesagt werden soll, ist klar, sobald man weiß, daß nach Dante die Trojaner, bez. Aeneas, Gründer des heil. römisch. Reichs sind, dessen Bestimmung ihm war, das von Gott geordnete politische und sociale Fundament der Christenheit und damit der Menschheit zu werden. Diesen weltgeschichtlichen Beruf konnten aber die Trojaner nicht da erfüllen, wo die Harpyen hausten; und warum sie das nicht konnten, das klärt in Dantes Sinne der Phineus-Mythus auf. Der geblendete Phineus ist ihm Sinnbild des falschen Propheten, der sein von Gott übertragenes Amt misbraucht, Sinnbild des politischen Papstthums, das seine ohnehin angemessene Schlüsselgewalt misbraucht, das Evangelium und das Sacrament der Beichte und Buße fälscht, und so die Christenheit durch antichristliche Verblendung dem ewigen Tode entgegenführt. Das Reich dieses Phineus beherrschen die Harpyen, die auf diese Weise dem florentiner Dichter ganz von selbst zum Symbol des Antichrists und Selbstmordes werden, wie ihm der Greif das Symbol des Christs und des ewigen Lebens ist. Nachdem die Harpyen aus der Be-

1) Vrgl. darüber Hyginus, Fab. 19.

2) Im Kreise der Selbstmörder.

3) Misgestalten, schändlichen; sicher aber auch „brutae“.

hausung und dem Reiche des Phineus nach den Strophaden vertrieben sind, werden diese natürlich für Dante das Land des Antichrists und Selbstmordes; und eben deshalb müssen die Trojaner sich von dort zurückziehen. Das Höllenreich der Harpyen ist denn auch nach Dante von solchen vegetabilen Seelen bevölkert, denen die Kraft der gläubigen Hoffnung abgeht, und die daher kein Leid zu ertragen im Stande sind, wie er, der mit Nachdruck — Inf. XIII. 25 — von sich sagt: „Jo credo ch’ei — Virgil — credette ch’io credesse“, es getragen hatte, sondern die in schwachmüthiger Verblendung demselben durch Selbstmord zu entfliehen suchen.

„Non fronde verdi, ma di color fosco¹⁾,
Non rami schietti, ma nodosi e involti²⁾,
Non pomi³⁾ v’eran, ma stecchi con tosco“⁴⁾.

Das ist die Beschreibung, welche Dante — Terz. 2 — von der äußeren Gestalt der Seelen des Harpyenreiches macht. Die erste Seele dieses Höllenreiches, welche wir kennen lernen, nämlich diejenige des Geheimsecretärs Friedrichs II, Petrus de Vineis, bestätigt diese Beschreibung vollkommen, und ich muß mir gestatten, noch die entscheidenden Worte mitzutheilen, die ihm Dante in den Mund legt, theils weil dadurch die Meinung des Dichters noch weiter in einer meinem Zwecke entsprechenden Weise dargelegt wird, theils weil dadurch meine Andeutungen über die allegorische Beziehung des Phineus und der Harpyen zu dem antichristlichen Papstthum, weitere Ausführung und Bestätigung erhalten. Letztere berühren zwar die Shakespearforschung nicht unmittelbar, aber sie werden doch auch ihrerseits dazu beitragen, den Sinn von Ariels Worten verständlicher und einleuchtender zu machen.

Der Geheimsecretär sagt — Terz. 20 ff.:

„Jo son colui che tenni ambo le chiavi
Del cor di Federigo, e che le volsi
Serrando e disserando sì soavi,
Chè dal segreto suo quasi ogni uom tolsi.
Fede portai al glorioso ufizio
Tanto ch’io ne perdei lo sonno e i polsi“.

Petrus gesteht, daß er den — glaubenslosen, astrologischen — Papst des — nach Dante — epikuräischen, ungläubigen Kaisers

1) Dunkel, schwarz; die Farbe des Todes, welche das Grün der Hoffnung verlöscht hat.

2) Vrgl. Purg. I. Terz. 34, wo die glattstengelige Binse, die keine Knoten hat, als Pflanze des von jedem skeptischen Zweifel freien Glaubens bezeichnet ist. Diese vegetabilen, ganz an die Erde gefesselten Seelen bestehn dagegen aus lauter Skepsis und laßen das schon durch ihren Wuchs erkennen.

3) Früchte.

4) Giftige Stacheln, d. h. böse Leidenschaften, die auch das Gewißen beunruhigen.

gemacht habe; und zwar so schlaun und weltklug, daß derselbe sich ganz auf ihn als seinen ausschließlichen Gewißensrath verlassen, also daß Petrus ihm gegenüber genau dieselbe Stellung eingenommen habe, welche der schlüsselgewaltige Papst der gesamten Christenheit gegenüber beanspruchte! Diese hervorragende, einflußreiche Stellung (lo glorioso ufizio) habe ihn aber endlich so sicher gemacht, daß ihm der Gedanke, es gebe in solchen Dingen auch Ebbe und Fluth, gar nicht mehr gekommen sei¹⁾. Dann aber fährt er fort:

„La meretrice che mai dall' ospizio
Di Cesare non torse gli occhi putti,
Morte comune, e delle corti vizio,
Infiammò contra me gli animi tutti;
E gl' infiammati infiammar sì Augusto,
Chè i lieti onor tornaro in tristi lutti.
L' animo mio per disdegnoso gusto,
Credendo col morir fuggir disdegno,
Ingiusto fece me contra me giusto“.

Das heißt, der Umstand, daß er in Ungnade gefallen war, und von Friedrich II mit schweren Leibes- und Lebensstrafen bedroht wurde, machten ihn verzagt, obwohl er unschuldig und nur verleumdet war; er nahm sich, da er — nach Dante — ebenfalls glaubensloser Epikuräer war, verzweiflungsvoll das Leben; und dafür verfiel er dieser schrecklichen Höllenpein. Dante hat offenbar die eigentliche Veranlassung von Friderichs Mistrauen gegen Petrus de Vineis nicht deutlich aussprechen wollen. So wie ich ihn verstehe, will er jedoch andeuten, daß päpstliche Intriguen den Kanzler gestürzt hätten, weil der Papst gehofft, Inhaber des „glorioso ufizio“ zu werden. Scartazzini freilich will — S. 123, N. 64 — nicht zugeben, daß unter der „meretrice“ das Papstthum gemeint sei; die beiden Chronikenstellen, auf die er sich beruft, gewähren indeß ms. Es. seiner Verneinung durchaus keine haltbare Grundlage; dagegen lege ich sehr starkes Gewicht auf Terz. 12: „Con tristo annunzio di futuro danno“; denn unter dem futuro danno versteht Dante meiner Auffassung nach das Unheil, welches das welfische, antichristliche Papstthum angerichtet hat. Ferner aber scheint mir unverkennbar, daß auf das Bild von Terz. 22 Offenb. Joh. 17, v. 1

1) ne — scil. del glor. uf. — perdei — scil. dagli occhi — lo sonno e i polsi. Scartazzini giebt — Inf., S. 122 f., N. 63 — eine Erklärung der Worte, die ganz unbrauchbar ist. Die Lesart „le vene“ statt lo sonno ist aber sicher mit Sc. zurückzuweisen. — Daß die Worte „ne perdei lo sonno e i polsi“ auch der päpstlichen Schlüsselgewalt ein Memento mori! zurufen, darf ms. Es. als ausgemacht betrachtet werden; nicht umsonst läßt der Dichter vorher den Petrus die Worte: „serrando e disserando si soavi“ gebrauchen.

u. 2 eingewirkt hat; und aus der nämlichen apokalyptischen Stelle ist Inf. XIX, Terz. 36 hervorgegangen:

„Di voi, pastor', s'accorse il Vangelista,
Quando colei che siede sovra l' acque
Puttanneggiar' coi regi a lui fu vista“,

wo unter den pastori zweifellos die welfischen Päpste gemeint sind¹⁾.

Die allegorische Bedeutung, welche Dante der Harpye beigelegt hat, konnte sich schon aus dem Grunde nicht der Kunst im allgemeinen mittheilen, weil sie viel zu künstlich subtil ist; ja dies Fabelthier hat überhaupt keine symbolische Bedeutung in der christlichen Kunst erhalten. Wenn es also Shakespeare nichtsdestoweniger als Symbol behandelt — und das spricht er ja ausdrücklich durch Prosperos Worte: „the *figure* of this harpy“ aus — so kann er nur von Dante dazu geführt sein. Und je schärfer wir die Sache betrachten, desto klarer werden wir erkennen, daß es in der That durchaus die danteske Symbolik ist, die Shakespeare hier durchführt; nur daß bei ihm es sich um das Auferbauen des Reiches der Dichtung und nicht des Himmelreiches, um die ästhetische, nicht um die ewige Seligkeit handelt; daß er den religiösen Aufschwung der Seele als Gradmeßer der poetischen Leistungsfähigkeit, und nicht absolut in sich als religiöse Ueberzeugungstreue behandelt. Demgemäß wird ihm die Harpye zum Symbol einer Dramaturgik, welche ihrem Publicum harpyenartig jeden Nahrungsstoff des Gemüthes und unseres idealen Theiles entzieht, und dasselbe verschmachtend absterben läßt; einer Dramaturgik, deren ausgeprägtestes Erzeugniß der calibanische Volpone Ben Jonsons war. In dieser symbolischen Bedeutung stellt sich Shakespeares Harpye der liebevoll und sanft sittigenden Nährgöttin Ceres als Symbolfigur jeder echten, insbesondere auch der shakespeareschen Dramaturgik antipodisch gegenüber. In dem Ceres-Zwischenspiel ist dem Ariel auch die Rolle dieser zweiten Symbolfigur übertragen. So kehrt denn auch der Gegensatz von Greif (Phönix) oder Pelican und Harpye bei Shakespeare wider, nur daß die Form des Gegenbildes sachgemäß verändert ist.

Die akademische Kampart gegen Shakespeare bestand vornehmlich in dem — stumpfsinnigen — Kniff, die Harmonie seiner Dichtung zu übertönen und zu zerstören, um auf diese Weise einzelne Theile davon durch Unterschiebung gemeiner Motive lächerlich machen, oder dem Verdachte der Niedrigkeit aussetzen zu können.

Der kaltherzigen Nichtswürdigkeit dieser Methode hatte sich der große Dramatiker schon 1594 im letzten Akte des Kaufmanns v. V. widersezt. Die Musik, welche dort bei Porzias Rückkehr

1) Vrgl. ferner Purg. XXXII, v. 143—160.

Hermann, Ergänzungen u. Berichtigungen.

nach Belmont ertönt, stimmt Jessica weich, so daß sie bemerkt, beim Klange zarter Musik könne sie niemals ausgelassen (merry) sein; und Lorenzo erklärt ihr dies psychische Phänomen durch folgende Rede:

„The reason is, your spirits are attentive¹⁾;
 For do but note a wild and wanton herd,
 Or race of youthful and unhandled colts,
 Fetching mad bounds, bellowing and neighing loud,
 Which is the hot condition of their blood;
 If they but hear, perchance, a trumpet sound,
 Or any air of music touch their ears,
 You shall perceive them make a mutual stand,
 Their savage eyes turn'd to a modest gaze,
 By the sweet power of music. Therefore the poet
 Did feign that Orpheus drew trees, stones, and floods;
 Since naught so stockish, hard, and full of rage (!),
 But music for the time does change his nature.
 The man (!) that has no music in himself,
 Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
 Is fit for treasons, stratagems (!), and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted“²⁾.

Die Methode, deren Vernunftwidrigkeit und Naturwidrigkeit die vorstehende Rede geißelt, hatte Ben Jonson in seinem Volpone

1) Sollte hier nicht ein Einfluß von Parad. I, Terz. 26, insbes. von v. 77 vorliegen? Auf jeden Fall nehme ich an, daß die Par Worte: „your spirits are attentive“ = deine Stimmung bringt Empfänglichkeit entgegen, zu jenen kurzen Aussprüchen des Genies gehören, die eine ganze Theorie in nuce enthalten. Die Kunst, obwohl ein heiteres Spiel, hat doch ein ernstes, ja strenges Element in sich — „eine Würde, eine Höhe entfernte die Vertraulichkeit“ — das uns unwillkürlich gebietet, ihr mit ehrfurchtsvoller Scheu das Wort zu laßen, und unserer eigenen Reflexion, unserem Muthwillen, Schweigen zu gebieten. Das muß Shakespeare hier im Sinne gehabt haben, und seine nächste Ausführung scheint sagen zu sollen, das sei ein Naturtrieb, der sogar bis in die Thierwelt hinab reiche; das unvernünftige Thier, das für große künstlerische Compositionen keine Empfängniß habe, werde ahnend doch durch solchen Naturinstinkt hingerißen, sobald es einen Ton höre, der kein roher Naturlaut mehr sei. Ahnend, vielleicht ist in des Dichters Seele hinzuzufügen, sehnsuchtsvoll bedauernd, weil ihre unvollkommene Geistesorganisation ihnen die höhere Auffassung versagt hat. Poetisch wäre diese Vorstellung gewiß; und der satirische Gegensatz gegen den Menschen, der seinen Verstand gebraucht, um sich in Gegensatz zu diesem Naturinstinkt zu setzen, tritt dann erst in voller Klarheit heraus.

2) Namentlich dann nicht, wenn er sich, wie Shakespeares akademische Gegner, ein Gewerbe daraus macht, den moralischen Verdächtiger zu spielen.

von 1605 aufs neue in unerhörter Weise zur Anwendung gebracht, um die gesamte Künstlerthätigkeit Shakespeares aus gemeinen und niedrigen Motiven hervorgegangen, darzustellen; genau dieselbe Methode ferner haben Sebastiaus Worte: „They have left their *viands* behind them, for we have stomachs“ zum Zielpunkte; und sie endlich ist das historische Motiv für Ariels Worte:

„ever with such like valour men hang and drown

Their proper selves“.

Ariel denkt dabei an den tapferen Entschluß, den alten Gonzalo, den „heiligen“, zu töten, sowie an die Heldenthaten, welche die Drei gegen Prospero und sein „schuldloses“ Kind Miranda verübt haben; Thatsachen, die in der ideellen Vorstellung des Dichters so vollkommen in eins verfließen, wie sie moralisch genommen identisch sind. Es handelt sich eben nur um jene älteren und neuesten, höchst unmoralischen Angriffe auf den Dichter selbst. Diese aber leitet Ariel — in Prosperos Sinne — aus einem Muth her, vor dem er nicht zagt, weil es der schlimme Muth des Selbstmörders ist, jener tobende Muth, der das Rechte und Wahre umstoßen möchte, und doch kraft unbeugsamen Gesezes der Vorsehung das Element der Selbstvernichtung in sich trägt; der keine höheren, keine höchsten Ziele zu vertheidigen hat, und daher so kläglich scheitert, wie Petrus de Vineis, nach Dante der Widersacher der göttlichen Weltordnung, der den Kaiser seinem christlichen Berufe entzieht.

Shakespeare hat mit allen wahrhaft großen, wirklich weltgeschichtlichen Geistern, vor allem auch mit Dante, das Bewußtsein eines wirklich göttlichen Berufs gemein; er theilt ferner mit Dante die feste Ueberzeugung, daß seine Dichtungen ihre Kraft und ihren Zauber einer mystischen Inspiration verdanken, welche den Geist in das Reich reiner Harmonie erhebt, und die Scheidelinie zwischen dem Thun kraft eigenen Entschlusses (Selbstbewusstheit) fast ganz verwischt. Dies Gefühl flößt dem englischen Dramatiker auch genau dasselbe Bewußtsein heiliger, gottgeweihter Unantastbarkeit des harmonischen Weltsystems seiner dramatischen Dichtungen ein, was einen der charakteristischsten Züge des florentiner Dichters ausmacht. Von diesem Standpunkte aus mußte Shakespeare mit Nothwendigkeit dahin kommen, die hämischen Angriffe auf seine Dichtungen aus Gottlosigkeit und Glaubenslosigkeit zu erklären; sie, wie es in unserer Scene geschieht, für ein Teufelswerk zu nehmen, das sich selbst vernichtet. Und gewiß, je genauer er seine Gegner betrachtete, desto mehr mußte sich diese Auffassung bei ihm festsetzen, desto fester mußte er überzeugt werden, daß sie den Weg des Selbstmordes wandelten. Welch erbärmlichen Ausgang hatten die Lilly und Nash genommen! Sie konnten in dieser Beziehung füglich als warnende Beispiele hingestellt werden; und ich bin fest überzeugt, daß der Dichter bei einer späteren Stelle in Ariels Rede wirklich an den kläglichen Ausgang jener beiden und ihrer Ge-

noßen Rob. Greene, George Peele und Thom. Lodge gedacht hat, nämlich bei den Worten:

„Lingering perdition, worse than any death
Can be at once, shall step by step attend
You, and your ways“.

Shakespeare ist hierin auch dem Jonson gegenüber zum Propheten geworden; denn dieser hat merkwürdiger Weise ein ebenso elendes Ende gefunden, wie die älteren Widersacher. Ist das reiner Zufall? Schwerlich. Shakespeare hatte die vernichtende Kraft der Frivolität besonders an Thom. Nash, den er beständig dem Ben Jonson in der Gestalt des Antonio in unserem Stücke vorhält, ebenso vollkommen durchschaut, wie die Thatsache, daß Ben Jonson genau an derselben Frivolität litt. Beide freilich suchten diesen Fehler zu bemänteln, wahrscheinlich sogar ihrem eignen Auge zu verdecken; und namentlich Jonson leistete darin Erstaunliches; die eine Thatsache aber, daß keiner von ihnen einer freien Begeisterung fähig war, ja noch nicht einmal fähig, den Impulsen einer fremden Begeisterung zu folgen, mußte einem Manne, der aus dem Quell der Begeisterung so kräftige Züge gethan hatte, wie Shakespeare, unwiderstehlich verrathen, daß es Leute, wenn nicht von bewuster, so jedenfalls von sehr starker unbewuster Frivolität waren, die nur dann auf den richtigen Weg geleitet werden konnten, wenn ihr religiöses Bewusstsein und Gewissen stark aufgerüttelt wurde; die aber jedenfalls so viel möglich unschädlich gemacht wurden, wenn öffentlicher Protest gegen ihre Frivolität eingelegt, wenn öffentlich gezeigt wurde, wohin dieselbe eigentlich steuerte. Und dazu war jezt der richtige Augenblick gekommen. Shakespeare hatte sich aus trübster Lebenslage zu hohem Ansehn und guten Verhältnissen hinaufgearbeitet, eben weil er eine Seele hatte, deren mystisch transcendente Kraft in unerreichtem Maße die Fähigkeit besaß, die Dissonanzen des Lebens durch großartige Accorde der höchsten, erhabensten Stimmung und Lebensanschauung auszugleichen; jezt, als sein Tagewerk gethan war, machte sich in Ben Jonson die grade entgegengesetzte Richtung breit, deren ganze Philosophie in Dissonanz und gemein pessimistischer Empirie bestand, und die, um ihrer Seelen erstarrenden und tötenden Thätigkeit Raum zu schaffen, grade die Elemente von Shakespeares Kunst als Afterkunst verkezerte und verlästerte, von deren göttlichem Ursprung keiner genauer Bescheid geben und wissen konnte, wie der große Meister selbst. Da hieß es den Teufel entlarven; und mit dem glücklichsten Griff, den er thun konnte, übertrug der Dichter dies Amt Dantes Harpye.

Wie ich schon bemerkt, erinnert die Harpye im Fortlaufe der Rede die drei Sündenmänner an ihr Verbrechen gegen Prospero und seine unschuldsvolle Tochter. Die verborgene längst vergessen geglaubte Schuld ist also doch den dunkelen Schicksalsmächten bekannt, welche den Ariel als Harpye aus ihrer unterirdischen Höllen-

welt emporgesandt haben! Es giebt also doch noch eine unsichtbare Nemesis! Und, gleich einer Stimme in Dantes Purgatorio, ermahnt Ariel wie ein harpyischer Plagegeist in ihrem Auftrage: Thut Buße und bessert euch, oder ein langsam schleichendes Elend führt euch dem ewigen Tode zu¹⁾! Darauf verschwindet er unter Donner und Bliz, und die „Seltsamen“ kommen wider und räumen unter höhnischen Grimassen den Tisch, worauf das Gastmahl aufgetragen gewesen, hinweg.

Eine sinnige Pantomime, die mit kindlicher Einfachheit Ariels Belehrung praktisch auf den Volpone anwendet, indem ihr Spiel veranschaulicht, daß Schöpfungen wie jene selbstmörderisch sind, und in ihrer Wirkungslosigkeit das Gehirn narren, das sie ausbrütet²⁾.

Der Eindruck, welchen der Auftritt, namentlich das donnervolle: Prospero! (er hat euch zum Trotz das Ziel erreicht, während ihr euch selbst vernichtet habt), auf die drei Schuldigen macht, ist ein verschiedner und doch in gewissem Sinne wider gleichmäßiger, der es noch weiter klar macht, daß sie ganz unter dem Zeichen der dantesken Harpye wirken.

Alonso bricht sofort betäubt zusammen; nachdem Ariel, die Seltsamen und Prospero verschwunden sind, stürzt er fort — in der Absicht, sich zu ertränken! Der verstocktere Sebastian ist ebenfalls wie niedergedonnert durch Ariels Gewissensmahnung. Mit dem Ausrufe:

„But one fiend at a time,

J'll fight their legions over“,

sucht auch er das Weite, und Antonio folgt ihm auf dem Fuße mit den Worten:

J'll be thy second“.

1) Vrgl. Purg. IX, Terz. 44 zu der betreffenden Stelle von Ariels Rede. Auch das „most desolate isle“ dort ist ein unverkennbar dantesker Zug. Vrgl. z. B. Purg. I. 118 f.

2) Meiner Auffassung nach sind die beiden Reden Calibans — II. 2: „I'll show thee the best springs“ usw. und: „I pray thee, let me bring thee where crabs grow“ usw., wodurch er den Stephano anstiftet, den Prospero zu beseitigen, und dann König der Insel zu werden, ebenfalls auf den Volpone von 1605 zu beziehen. Das ist auch entscheidend für die Restitution der corruptirten Worte der letzteren Rede:

„I'll get thee

Young scamels from the rock“.

Das Wort rock ist hier im Sinne von promontory gebraucht, und zwar in dem bildlichen Sinne, den wir später aus dem Hamlet und Sommer-nachtstraum kennen lernen werden. Ich bin daher um so mehr überzeugt, daß Theobald in der Restitution „seamalls“ (Seemöven) für das corruptirte scamels das Rechte getroffen hat, als das Wort das Bild, welches in „from the rock“ liegt in einer Weise vervollständigt, welche mit der Bildersprache des Tempest des genausten übereinstimmt. Daß seamalls noch am ersten in scamels verändert werden konnte, liegt auf der Hand. sea-melles dagegen, was Theobald ebenfalls in Vorschlag gebracht hat, ist ganz unmöglich; einen solchen Vogel giebt es nicht.

Das sind ebenfalls selbstverachtend verzweiflungsvolle Worte¹⁾, welche den edlen, unschuldigen Gonzalo sofort erkennen lassen, daß auch sie in der größten Gefahr des Selbstmordes schweben, der er daher ungesäumt vorzubeugen sich bemüht. Ein recht in die Augen springender Beweis dafür, wie bitterer Ernst es dem Dichter mit Ariels Hinweis auf den Selbstmord gewesen ist.

Wir sehen nun Sebastian und seine Genossen vor dem fünften Akte nicht wider; dort aber erscheinen sie wider wuthentbrannt („with a frantic gesture“), um endlich durch Prospero überwunden und dadurch erlöst zu werden. Prospero ruft dabei den heiligen Geist (the best comforter) um Beistand an; und das begreift sich auch vollkommen, weil eben Glaubenslosigkeit, Frivolität der Urquell ihrer psychischen Aufregung und Irrationalität ist. Zugleich aber läßt Prospero abermals die reine Sphärenharmonie behufs ihrer Heilung auf sie herabströmen, welche natürlich unter der Beihilfe des heiligen Geistes voll auf die Gemüther der Gefangenen wirken muß. Dieser letztere Zug hängt genau damit zusammen, daß Shakespeare in dem Zauberer Prospero sein künstlerisches Selbst verkörpert, und also seine Feinde Alonso, Sebastian und Antonio als die Widersacher eben dieses seines künstlerischen Selbst gedacht hat. Es ist — wie gesagt — auch durchaus die künstlerische

1) Freilich nicht in der — von Alex. Schmidt beibehaltenen — Uebersetzung Schlegels:

„Gebt mir nur einen Teufel auf ein Mal,
So fecht ich ihre Legionen durch“,

und: „Ich steh dir bei“. Sebastian sagt in Wahrheit: „Ausgenommen seiner Zeit den einen Teufel, d. h. den Satan, mache ich mich anheischig, toller zu fechten, wie ihre Legionen“, und Antonio er bietet sich dabei zum Secundanten (second). Sebastian meint, in ihm stecke so viel Teufelei und Teufelskraft, daß er im Gefecht — sei es mit den Teufeln, sei es gegen andere — alle dämonischen Legionen überbieten wolle, ausgenommen nur den einen, den Satan selbst; und zwar nimmt er selbst diesen nicht unbedingt aus, sondern schränkt sein „ausgenommen“ wesentlich ein durch den Zusatz „seiner Zeit“ (at a time). Der Dichter hat dabei zuverlässig den Augenblick des Todes vor Augen gehabt, wo Sebastians Seele, wenn sie sich von ihrer verstockten Verruchtheit nicht läutert, zur Hölle fährt und des Teufels wird. Eben deshalb läßt Shakespeare sich auch den Antonio-Nash, der das „at a time“ bereits vor sechs oder sieben Jahren praktisch kennen gelernt hatte, zu Sebastians „Secundanten“ er bieten. Ein starker aber höchst gerechter Sarkasmus; denn Ben Jonson war wirklich durchaus Nash II in seinem Teufelskampfe gegen Shakespeare.

Das Selbstverachtende in Sebastians Worten liegt darin, daß ihn nicht die höchste Liebe, Gott, in seinen Handlungen bewegt, sondern daß ihm nur „die kalte Tenfelsfaust“ seine Grenze absteckt; das Verzweiflungsvolle darin, daß ihm plötzlich in Folge der Gewißensmahnung der Harpye der Gedanke aufdämmert: Satan könnte dir einen Strich durch die Rechnung machen; du hast das Ewige übersehn, und deshalb wahrscheinlich dein Spiel verloren.

Schöpferkraft in den Gefangenen, auf deren Läuterung Prospero in der Entzauberungsscene des fünften Akts hinarbeitet. Er spricht es gleich am Anfange seiner Rede mit folgenden Worten aus:

„A solemn air, and the best comforter
To an unsettled *fancy*, cure thy *brains*
Now useless boil'd within thy skull“.

Es versteht sich von selbst, daß diese Entzauberungsscene ebenso ein wesentliches Stück aus Shakespeares wirklichem Künstlerleben ins poetisch, bez. phantastisch Plastische überträgt, wie dies durchgehends vom *Tempest* gilt. Natürlich kann aber keine Rede davon sein, daß er sich eingebildet habe, die Gemüther seiner Feinde in solcher Weise überwunden zu haben, wie es hier durch Prosperos Zauber geschieht; Lilly und Nash haben niemals wirklich zugestanden, daß sie sich schwer an Shakespeare und seinen Dichtungen versündigt haben, obwohl ihnen sicherlich das Bewusstsein davon nicht gefehlt hat; mit gleichem Hochmuth hat auch Ben Jonson ein solches Anerkenntniß stets versagt, und namentlich auch dem *Tempest* gegenüber versagt. Die Entzauberungsscene muß ms. Es. vielmehr als äußerliche Versinnbildlichung eines erhabenen inneren Seelenvorganges des Dichters selbst aufgefaßt werden. In sich hat Shakespeare die Lilly, Nash, Jonson usw. so überwunden und sich ihnen gegenüber unanfechtbar gemacht, wie es hier in äußerer Handlung durch Prosperos Gegenzauber dargestellt ist. Dadurch hat dann seine Dichtung jenes übermenschlich ideal harmonische Grundelement erhalten, das zu zertrümmern die infernaln Kräfte der Widersacher nicht ausreichten; das zu bekämpfen gradezu geistiger Selbstmord war.

Es geschieht mit in diesem Sinne, daß Ariel — III. 3 — den drei Sündern erklärt, das Schicksal, das heißt Gott selbst, habe verursacht, daß sie Prosperos Zauberinsel betreten mußten, um dort ihre Leidenschaft in sich aufzähren zu lassen. Er will damit sagen, daß grade die frivolen Angriffe auf Shakespeares Dichtungen nothwendig gewesen seien, um seinen religiösen Sinn aufs höchste anzuspannen, und so die unsterblichsten Dichtungswerke zu gebären. Eine Andeutung voll tiefster Wahrheit, da in der That die größten und reinsten Dichtungen Shakespeares, wie wir sehn werden, die Kinder der vollkommensten Selbstentäußerung sind, zu der sich der Dichter in seiner kämpflichen Lage gezwungen sah. Eben diese Andeutung Ariels rückt aber nicht allein aufsneue den englischen Dramatiker und den florentiner Mystiker einander überraschend nahe, sondern sie deckt auch erst den ganzen Ernst, die ganze danteske Tiefe der Drohung mit dem Selbstmorde auf. Das eigentliche Leben des Menschen wird auch von demjenigen, der nicht wie Dante Spiritualist ist, im Geistesleben gefunden werden; dies aber wird mehr und mehr ertötet, je mehr der Mensch seinen Geist in die Fesseln der ungerechten, weil egoistischen und unidealen Leidenschaft schlägt. Je größer dagegen die Bewegungs-

fähigkeit ist, welche der Mensch grade auf diesem Gebiete sich aneignet, um so mehr nähert er sich schon als sterbliches Wesen in seinem Thun der Unsterblichkeit. Shakespeare besaß aber in diesem Punkte eine Seelengröße, die sich neben derjenigen Dantes nicht zu verstecken brauchte; und aus diesem Quell ist die Größe seiner Schöpfungen entsprungen; ihm verdanken wir es, daß seine unsterbliche Seele noch heute erfreuend zu uns spricht, als wär er einer der unseren.

Davon hat er selbst auch das klarste Bewusstsein gehabt. Das verräth sich namentlich in einer merkwürdigen Anordnung der Reihenfolge der Action im *Tempest*, auf die ich hier noch kurz hindeuten will.

Unmittelbar vor der Entzauberung der drei Sünder im fünften Akte entläßt Prospero alle seine Geister und versenkt sein Zauberbuch. Es ist völlig zweifellos, daß der Dichter selbst durch diesen sinnbildlichen Act für immer der schaffenden Künstlerthätigkeit entsagt. Welch merkwürdiges, außerordentliches Gottvertrauen und Selbstvertrauen verräth aber unter diesen Umständen die unmittelbar darauf folgende Entzauberung der Feinde! Nicht seiner Thätigkeit bedarf es mehr; der Dichter hat mit Gott gearbeitet; seine Werke sind unzerstörbar! Es war nicht möglich, sich und seine Werke beim Abschiede einfacher und großartiger zugleich zu ehren. Obwohl Shakespeare am Ende des vierten Akts ebenso bestimmt das aufsteigende Gewitter der Revolution voraussagt, wie Bacon in seinem Essay „Of Seditions and Troubles“¹⁾, so zeigt er sich doch um den Bestand seiner Werke, wie er sie stolz durch Caliban (!) nennen läßt, seiner „brave utensils“, vollkommen unbesorgt und hoffnungsvoll.

C. Dantes
Einfluss auf
den Kauf-
mann von
Venedig.

Ich verlaße hiermit den *Tempest* in der Hoffnung, den Leser überzeugt zu haben, daß die gesamte Action Prosperos mit voller Absichtlichkeit vom Dichter nach Gesichtspunkten gestaltet ist, welche der Göttlichen Komödie entlehnt sind.

Ich habe oben Shakespeares italienische Reise mit seinem Verlangen, Dantes Vaterland kennen zu lernen, und den florentiner Dichter an der Quelle zu studiren, in Verbindung gebracht; und habe ferner erwähnt, daß nach den Ermittlungen der Shakespeareforschung kein Stück die italienischen Reiseeindrücke so deutlich erkennen laße, wie der Kaufmann von Venedig. Ist nun meine Hypothese betreffs des Hauptmotivs der Reise richtig, so müssen wir unter solchen Umständen erwarten, auch im Kaufmann v. V. erhebliche Anklänge an Dante zu finden. Und ich glaube in der That, dem ist so. Jene sanfte Seligkeit, welche den Anfang des fünften Akts umschleiert, ist zweifellos mystisch religiösen

1) The works of Francis Bacon etc., collected and edited by James Spedding, Rob. Leslie Ellis, and Douglas Denon Heath. Bd. VI, London 1858, gr. 8°, S.S. 589—91.

Ursprungs; und — wie ich schon oben ausgeführt habe —, legt sie allein mir schon die Vermuthung nahe, daß dieser heitere Seelenfrieden zum guten Theile aus der Göttl. Komödie eingesogen ist. Aber mich deucht, es liegen sogar sehr bestimmte thatsächliche Anhaltspunkte für diese Annahme vor. Der Leser wolle nur die folgenden Worte Lorenzos einer etwas sorgfältigeren Betrachtung würdigen, als ihnen bisher zu Theil geworden ist:

„How sweet the moon-light sleeps upon this bank!
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears; soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony¹⁾.
Sit, Jessica, Look, how the floor of heaven
Is thick inlaid with patens²⁾ of bright gold.
There's not the smallest orb which thou beholdst,
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-ey'd cherubims.
Such harmony is in immortal souls,
But whilst this muddy vesture of decay
Does grossly close it in, we cannot hear it“³⁾.

Es ist ein riesenhaftes, höchst eigenthümliches Bild, das Shakespeare hier malt. Das Himmelsdach (floor of heaven) wird ihm zum Kirchengewölbe der Erde⁴⁾; die herabschimmernden Sterne, die ihn an die goldnen Sterne der blauen Kirchendecke erinnern, ver-

1) Stimmen überein mit den Empfindungs- (Tast-) Organen (touches) für (of) zarte Harmonie.

2) So Qu. B und und die Folio von 1623, nur daß sie mit unrichtiger Orthographie „pattens“ schreiben. Die Lesart, deren Richtigkeit meine Erklärung beweisen wird, bestätigt auch Qu. A.; denn ihr „patents“ ist augenfällig ein bloßer Druckfehler. Der Herausgeber der Folio von 1632 hat des Dichters erhabenen Gedanken nicht verstanden, und deshalb emendirt. Nach ihm soll „patterns“ gelesen werden, was fahder Nonsens ist; eine Ansicht, an der mich auch nicht irre macht, daß Collier diese seltsame Emendation in seinen Text aufgenommen hat. Collier hat ebenfalls Shakespeares Gedanken nicht erfaßt, und sich deshalb auch gar nicht über die Gründe ausgesprochen, weshalb er der Folio B gefolgt ist. Malone hat für pattens (von patena oder patella) „patines“ gesetzt, was sachlich auf dasselbe hinauskommt, sobald man Shakespeares Bild richtig versteht. Dem letzteren Emendator haben sich Alex. Schmidt (Sh.-Lex., s. v.) und Delius angeschlossen; alle beide aber geben — übrigens im Anschluß an Malone, dessen Auffassung auch die beiden deutschen Uebersetzer Schlegel und Benda bestimmt hat — eine Erklärung, die ich für durchaus verfehlt halte. Die Interpretation hat auszugehn von dem Begriffe patena = Hostienteller, der zugleich zum Deckel des Abendmahlkelches dient (vrgl. Müller u. Mothes, Illustr. archäolog. Wörterb. der Kunst d. german. Alterthums, des Mittelalters u. d. Renaissance, Bd. II, Leipzig 1878, Lex. 8^o, s. v. Patene).

3) Vrgl. Parad. I, Terz. 30 f.

4) So ähnlich, nur viel mönchischer, Dante, Purg. XXVII, Terz. 43.

wandeln sich seiner Phantasie in Hostienteller, von denen das Sacrament des Abendmahls gespendet wird, um den Bußfertigen wider zu entsündigen und in die Gemeinschaft der Heiligen aufzunehmen. Woher diese phantasievolle Vorstellung, wenn nicht aus Dantes Paradiso, der die sieben Planeten zum Wohnsize der vollkommen Geläuterten, ganz in Gott Zurückgekehrten, und damit des reinen Goldes (bright gold) der Seligkeit theilhaft Gewordenen, macht? Völlig dantesk ist denn auch die weitere Vorstellung, daß diese Wohnsize der Seligen durch ihr Kreisen die Sphärenharmonie hervorbringen¹⁾; und endlich läßt sich auch der danteske Einfluß nicht verkennen, bei der großartig schönen Vorstellung, daß die Sphärenharmonie den Chor bei dem Kirchengesange bildet, welchen die Cherubim als die Chorknaben des göttlichen Weltherrschers anstimmen. Ich verweise nur auf Parad. XXVIII, Terz. 31—33. Eben diese Sphärenharmonie aber, welche Lorenzo mit Jessica hier im schäferlich idyllischen Stillleben nach dem Kampfe belauschen, belauscht Prosperos Ohr im Tempest, um sich zum Kampfe zu stärken und zu rüsten. Sie bildet im tragischen Pathos, im komischen Humor, im erhabenen Zorn, wie im satirischen und sarkastischen Wize die Grundstimmung von Shakespeares Dichtung; sie ist die Macht, die ihn stets concentrisch und maßvoll hält, und dadurch unwiderstehlich macht.

Die bisher besprochene, gewiß frappante Stelle, zu der wir später noch eine Parallelstelle im Hamlet kennen lernen werden, ist aber, wenn ich mich nicht irre, keineswegs die einzige im Kaufmann v. V., worin sich dantesker Einfluß geltend macht, sondern gleich in der zweiten Scene des ersten Akts findet sich noch eine zweite, und noch dazu eine solche, die grade durch ihre Unscheinbarkeit den stärksten Beweis dafür liefert, daß Dantes Hauptideen dem englischen Dramatiker in Fleisch und Blut übergegangen waren. Porzia bemerkt dort:

„If to do were as easy as to know what were good to do,
chapels had been churches, and poor men's cottages princes'
palaces“.

Der Gedanke ist: wenn die Erkenntniß schon der Erkenntniß entsprechende That wäre, dann brauchte der Mensch weder kirchlichen noch statlichen Zwang; es genügte für ihn die Betkapelle, um sich durch Gebet zu stärken, und unterweisen zu lassen, und der niederste Bauer wäre sein eigener Fürst und Bischof. Gewiß ein merkwürdiger Gedanke! Und dieser Gedanke findet sich in der Göttl. Komödie an hervorsagender Stelle mit pathetischem Nachdruck ausgesprochen. Nachdem Dante unter Virgils Leitung die ganze Schule der Läuterung durchgemacht hat, entläßt ihn dieser — Purg. XXVII, v. 139—142 — mit folgenden Worten:

1) Vrgl. Parad., VI, Terz. 42, bes. v. 126.

„Non aspettar mio dir più, nè mio cenno.
Liberò, dritto e sano è tuo arbitrio¹⁾,
E fallo fora non fare a suo senno;
Perch' io te sovra te corona e mitrio“.

Mit welch staunenswerther Selbständigkeit reproducirt Shakespeare den Gedanken! Das kann nur wer ganz in dem andern lebt.

Es bleibt nun nur noch nachzuweisen, daß Shakespeares Dante-kenntniß bis in die älteste Zeit seines londoner Wirkens zurückdatirt werden muß. Ich wähle zu diesem Behufe den Hamlet aus als documentum ex quo. Daß er zu Shakespeares ältesten Werken gehört, habe ich schon gesagt; ebenso, daß er später überarbeitet ist. Letztere Thatsache hindert jedoch die Beweiskraft nicht, da sich danteske Anklänge auch an Stellen finden, die schon der ersten Bearbeitung angehört haben müssen. Das gilt — aus später anzudeutenden Gründen — gleich von der ersten Stelle, die wir in Betracht zu ziehn haben, nämlich in gewissen Worten des Rachegeistes, I. 5. Um ihre ganze Bedeutung klar zu machen, muß ich aber einige Bemerkungen über die Motive, welche, meiner Vermuthung nach, zur Schöpfung eben dieses Wesens geführt haben, vorausschicken.

D. Dantes Einfluss auf den Hamlet. Zugleich ein Beweis dafür, dass Shakespeare schon seit Beginn seiner londoner Laufbahn sich eingehend mit der Göttl. Komödie beschäftigt hat.

Es giebt eine Ansicht, die namentlich Alex. Büchner in einer französisch geschriebenen Monographie „Hamlet le Danois“ (Paris 1878, 8^o, bes. S. S. 168 ff.) mit recht schalen Argumenten vertritt, wonach die ganze Composition des Hamlet durch einen „älteren“, vorshakespeareschen Hamlet bestimmt sein soll. Wer dieser Ansicht folgt — und warum sollte sie nicht heute Glauben finden, wo man aus Shakespeare so vielfach den bloßen Kunstdrechsler macht? — wer diese Ansicht plausibel findet, sage ich, der braucht sich nicht lange den Kopf darüber zu zerbrechen, wie die shakespearesche Geistererscheinung in die Welt gekommen ist; sie ist für ihn ein Erbstück, das er mit seiner Garderobe ausstaffirt hat. Diese Ansicht leidet indeß an zwei tödtlichen Krankheiten: einmal werden wir seiner Zeit uns überzeugen, daß es einen vorshakespeareschen Hamlet überhaupt nicht gegeben hat; und außerdem ist sie unsagbar fahde. Wie schon gesagt, ist der Hamlet dasjenige von Shakespeares Dramen, was die zartesten, stärksten und meisten autopathologischen Elemente enthält; und es bietet diese Elemente überdies mit derselben Absichtlichkeit und Fühlbarkeit als eigene

1) Nicht: Vermögen zu urtheilen, sondern grade zu handeln; Bestimmungsfähigkeit. Dante ist so eingeschult in der Selbstbestimmung, daß er sich nicht mehr vergreifen kann, daß es umgekehrt zur Sünde (fallo) führen würde, wenn er noch modificirend auf seine Neigung einwirken wollte. Auf den Punkt wollte der florentiner die obersten Statsgewalten, und zwar als solche, unabhängig von der Persönlichkeit der jeweiligen Träger, haben; dann glaubte er das unumstößlich gesichert, was er „Gottes Ordnung“ nannte.

Seelenerlebnisse des Dichters dar, wie dies in Göthes Werther oder Wilhelm Meisters Lehrjahren geschehen ist. Ein Hauptbestandtheil dieser autopathologischen Elemente ist nun aber grade der Rachegeist, von dem es mir deshalb auch im höchsten Maße wahrscheinlich ist, daß ihn Shakespeare wirklich gespielt hat, und daß somit die Sage, welche dies berichtet, auf geschichtlicher Wahrheit beruht. Wie kann man uns also zumuthen, dies Geschöpf reinster Poesie, das der Dichter mit staunenswerther Sicherheit und Selbstbeherrschung dirigirt, anzuglozen, als wäre es eine ererbte Scharteke! Eine andere Ansicht, die besonders der gelehrte Tschischwitz verfißt, glaubt dagegen in dem tiefen Born der „germanischen Mythologie“ den Quell entdeckt zu haben, woraus Shakespeare die Idee seines Rachegeistes geschöpft habe; die Edda und andere Sagen sollen Aehnliches enthalten¹⁾. Es ist gewiß, daß Shakespeare den germanischen Mythos von Wodans wüthendem Heere im Sommernachtstraum so gewandt hat, daß er die den Harpyen verfallenen Seelen des Nachts spuken und vor dem Tageslichte fliehen läßt; es ist aber ebenso gewiß, daß dort der satirische Witz des Dichters mit der germanischen Sage spielt, und daß diese mit der Geistererscheinung im Hamlet nicht das Geringste zu thun hat. Bei dem starken autopathologischen Gehalte, der, wie gesagt, in dem Rachegeiste steckt, halte ich aber auch einen rein mythologischen Ursprung desselben für ebenso unmöglich, wie seine Entstehung durch Erbgang; beide Theorien rangiren in meinen Augen vollkommen gleich, nur daß die eine, die bühnensche praktisch und kurz zu Werke geht, während die andere, die tschischwitzsche, einen viel weiteren Weg macht, um wenigstens noch einige Gelehrsamkeit an den Mann bringen zu können. Später hat allerdings Tschischwitz die germanische Mythologie in anderer Weise hier „praktikabel“ zu machen gesucht; er behauptet nämlich in der allegirten Monographie über den Hamlet (S. 89 f.): „Daß ein edler, durch Meinthat ermordeter Held so lange im Grabe keine Ruhe finden kann, bis sein Blut gerächt ist, das ist ein uralter, dem Heidenthum entstammter und in der christlichen Zeit fortgeerbter Volksglaube“; indeß, abgesehen davon, daß dieser „Volksglaube“, an und für sich recht zweifelhaft²⁾, unseren Dichter ganz

1) So meinte Tschischwitz i. J. 1865 („Nachklänge german. Mythe in den Werken Shakespeares, S. 75); 1868 in dem bereits allegirten Werke über „Shaksperes Hamlet“ hat er indeß diesen Gedanken stillschweigend fallen lassen. Wir brauchen uns also wohl nicht mehr zur Edda zu bemühen, wenn wir den Urkeim von Shakespeares Rachegeist kennen lernen wollen.

2) Tschischwitz will — a. a. O. — ihn bei Simrock, Mythologie, S. 381, nachgewiesen gefunden haben; ich bin außer Stande, ihm dies Kunststück nachzumachen. In seiner Hamletausgabe hat übrigens Tschischwitz seine Theorie noch vervollständigt; indeß verlohnt es sich ms. Es.

sicher nicht mehr beeinflußt haben kann, so stellt sich derselbe hier aus einem sehr einfachen Gruude als völlig unverwendbar heraus. Der Rachegeist im Hamlet erscheint ebenso wie sein nachgeborener Zwillingsbruder, der Geist Banquos im Macbeth, keineswegs aus dem rein egoistischen Interesse, sich selbst Ruhe zu verschaffen, sondern als Mittel und Handhabe der göttlichen Gerechtigkeit. Gott selbst sendet beide, um die verborgene Unthat ans Licht zu ziehn, und dadurch nicht eine menschliche Blutrache, sondern das himmlische Strafgericht auf Erden einzuleiten. Die ersten Worte des Geistes — I. 5 — an Hamlet:

„J am thy father's spirit¹⁾
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast²⁾ in fires,
Till the foul crimes, done in my days of nature,
Are burnt and purg'd away“,

lassen darüber keinen Zweifel. Sie sagen nicht, was sie Schlegel unter Zustimmung seines Revisors K. Elze — sagen läßt;

„Ich bin deines Vaters Geist,
Verdammt auf eine Zeit lang, Nachts zu wandern,
Und Tags gebannt, zu fasten in der Gluth,
Bis die Verbrechen meiner Zeitlichkeit
Hinweg. geläutert sind“;

sondern: Ich bin der Geist deines Vaters, dem Gott, behufs Erreichung eines bestimmten Zieles, befohlen hat, Nachts auf Erden zu wandeln, und den er während der Tageszeit eingekerkert hat, um in feurigen Flammen so lange zu fasten, bis daß die niederträchtigen Verbrechen, welche während der Zeit begangen sind, in welcher ich noch der Sinnenwelt (nature) angehörte, gebüßt (burnt) und gesühnt (purged) sind. Der Geist spricht orakelhaft; aber er spricht keineswegs bloß von seinen eigenen Vergehungen, sondern, und zwar hauptsächlich, auch von den Vergehungen, die sich andere, nämlich Hamlets Mutter und König Claudius, gegen Hamlets Vater — haben zu Schulden kommen lassen. Diese eigenthümliche Vermengung und Verquickung der eigenen Sünden des Geistes mit denjenigen jener beiden andern ist zweifellos ein starker autopathologischer Zug; ja der Dichter ist überhaupt nur von seinem autopathologischen Standpunkte aus dazu gekommen, dem Geist

nicht der Mühe, die weiteren willkürlichen Behauptungen, die er dort aufstellt, noch kritisch zu beleuchten.

1) Der Mann ist im Irrthum! Er kommt „mit Fleisch und Bein“, Tschischwitz hat ihn — Nachklänge a. a. O. — befühlt.

2) Wie ich sofort zeigen werde, die zweifellos richtige Lesart der Qu. B und Folio von 1623. Uebrigens verdient das „flaming“ für to fast der Qu. A insofern Beachtung, als sich darin die germanische Vorstellung (vgl. Grimm, Myth., 3. Augsb., II. 868), die auch von Shakespeare selbst — I. 1 — berücksichtigt ist, der dantesken gegenüberstellt.

eigne Sünden anzudichten, und ihn ins Purgatorium zu verweisen. Der letztere Punkt namentlich wird unten noch viel leuchtender hervortreten, sobald ich auf die dantesken Einflüsse eingehn werde. Wegen seiner Mitschuld, die der Dichter — wiederum von seinem autopathologischen Standpunkte aus — sonst ebenso sorgfältig verschleiert hat, wie die Frage der Mitschuld Gertruds am Morde ihres Gatten, hat Gott den Geist des letzteren als Instrument ausersehn, womit er sein eigenes Rächerwerk betreibt¹⁾; deshalb ist dem Geiste befohlen (doomed), bei nächtlicher Weile umzugehn, und so auf den Prinzen einzuwirken.

Wir kommen somit auf den einfachen Wunderglauben als Ursprung der Idee des hamletischen Rachegeistes hinaus. Gott kann zur Erreichung der Ziele seiner erhabenen Gerechtigkeit auch Wunder thun, und thut sie im Hamlet und Macbeth wirklich, indem er die Geister der Gemordeten wider ins Diesseits zurücksendet²⁾. Daß Shakespeare diesen Wunderglauben getheilt, ist mir höchst unwahrscheinlich; dazu behandelt er ihn im Hamlet und Macbeth mit viel zu großer poetischer Freiheit, und — wenigstens im Hamlet — viel zu autopathologisch. Der Geist Banquos ist allerdings stumm, wie die Geister der germanischen Sagenwelt; aber der Rachegeist im Hamlet hält lange Reden, spricht jedoch bezeichnender Weise zu keinem anderen wie dem Prinzen, gleichsam als wäre er dessen alter ego, wie er auch seinen Namen führt; oder, wenn wir uns im Prinzen den Dichter nach der Katastrophe vorstellen, gleichsam als wäre er der Geist des schnöde ermordeten stratford'schen Shakespeare, der den londoner heimsuchte³⁾.

1) Im Punkte der Mitschuld unterscheiden sich die Geister des alten Hamlet und Banquos wesentlich.

2) Das hat Schlegel Hamlets Worten — III. 1 — „das unentdeckte Land, von des Bezirk kein Wanderer widerkehrt“ widersprechend gefunden! Selbstverständlich meint Hamlet indeß nur eine dauernde Rückkehr; er meint, es sei in Wirklichkeit unmöglich, so wie Dante es in der Göttl. Komödie darstellt, das Jenseits zu bereisen, und dann doch mit lebendigem Leibe widerzukehren. An das Umgehn des Geistes nach dem Tode denkt Hamlet gar nicht. Ebenso gut, oder vielleicht mit noch mehr Recht, wie Schlegel jene Folgerung aus Hamlets Worten gezogen, könnte man aus denselben Shakespeares Unkenntniß der Göttl. Komödie folgern wollen. Shakespeare wußte indeß recht gut, daß dieselbe eine bloße Dichtung, eine mystische „Vision“ war, wie es deren noch eine ganze Anzahl giebt.

3) Auf der Terrasse erscheint der Geist — I. 1 — zwei Mal, das erste Mal, wie auch die Nacht vorher, als die Venus den Westen erhellt; und das zweite Mal als Horatio von der Eklipsis des keuchen Mondes vor Cäsars Fall erzählt. Der Geist giebt damit zu erkennen, daß seine Mission mit Dingen im Zusammenhange steht, auf welche diese siderischen Symbole hindeuten, die ihn zu lenken scheinen. Bei seinem zweiten Erscheinen will der Geist, wie durch die Erzählung Horatios gebannt, diesem Antwort geben; das aber ist gegen den Plan des höchsten Lenkers,

Der Rachegeist ist es nun, der, seiner purgatorischen Bestimmung gemäß, dem Prinzen das Rächeramt überträgt, den Umfang seiner Rächerpflicht bestimmt, und die Ausführung des Werkes überwacht. Hierüber nur noch ein Par kurze Bemerkungen, und dann will ich auf die dantesken Elemente dieses Theiles der Tragödie genauer eingehn.

Der alte Hamlet gebietet dem Prinzen — I. 5 —:

„Hast du Natur¹⁾ in dir, so leid es nicht;
Laß Dänemarks²⁾ königliches Bett kein Lager
Für Wollust und verdammte Blutschand sein.
Doch wie du immer den Befehl vollführst³⁾,
Befleck nicht dein Gemüth; dein Geist ersinne
Nichts gegen deine Mutter; überlaß sie
Dem Himmel und den Dornen, die im Busen
Ihr stechend wohnen“.

Wer die Sache vom rein formal logischen Standpunkte aus betrachten wollte — und das ist neuerdings geschehn — könnte sagen, der Geist giebt nicht einen, sondern zwei Aufträge, einen zu rächen und einen zu schonen. Es wäre jedoch grundfalsch, aus der angeblichen Collision dieser Pflichten — wie es ebenfalls neuerdings geschehn ist — einen tragischen Conflict machen, und daraus Hamlets Inactivität erklären zu wollen; weder dieser, noch sonst irgend ein praktischer Gesichtspunkt wirkt hemmend auf Hamlet ein, sondern die Hemmungsgründe steigen durchaus aus dem Innern seiner eigenen Seele auf, und weiter unten wollen wir sie auch mit Dantes Hilfe kennen lernen. Was insbesondere den vermeintlichen tragischen Conflict, die angebliche Collision von Pflichten betrifft, so beruht deren Annahme, wie gesagt, rein auf formal logischer Construction; in Wahrheit, namentlich im Sinne des Dichters, ertheilt der Rachegeist dem Prinzen einen streng einheitlichen Befehl; er will, daß seine Familie durch Rache, das heißt durch Vertilgung

wonach er sich keinem anderen offenbaren soll, wie dem Prinzen selbst. Deshalb hemmt plötzlich der Hahnenschrei sein Vorhaben, und zwingt ihn zu eiliger Flucht. Ich glaube nicht, daß ich in dieser Auffassung jener eigenthümlichen Thatsache, an welche I. 2 absichtsvoll und mit umständlichem Nachdruck erinnert wird, fehl greife; Shakespeare hat dadurch offenbar fühlbar machen wollen, daß Gott selbst die unsichtbare Macht sei, welche das Rachewerk leite; und daß der Geist mit keinem anderen in Verbindung zu treten habe, als mit Hamlet, weil dieser das vom Schicksal auserwählte irdische Rüstzeug der Rache ist.

1) nature steht hier in dem bestimmten Sinne von Naturordnung. Nach dieser ist die Ehe heilig, und Blutschande eine Todsünde (damned).

2) Mit „Dänemark“ meint der Geist sich selbst.

3) „pursuest this act“ besagt nicht, wie Schlegel und Elze wollen: „diese That betreibst“, sondern hat den angegebenen Sinn. Der Geist übermittelt dem Prinzen den Befehl Gottes, er solle es nicht dulden, daß usw.

des Uebels entsühnt werde; diese Vertilgung kann aber unmöglich die Kraft haben, die auf der Familie ruhende Schuld, auf deren Sühnung es der Geist und sein höchster Lenker allein abgesehen haben, auszulöschen, wenn Hamlet von neuem bei Ausübung der Rache die Verwandtentreue verletzt. Das eben soll vermieden werden; und deshalb ermahnt ihn der Geist, nicht den antiken Orest zu spielen, sondern unter allen Umständen seine Hände von Mutterblut rein zu halten. Daß der Geist nicht daran denkt, dem Prinzen eine weitere Schonung seiner Mutter zur Pflicht zu machen, setzt die Entwicklung der Handlung außer allen Zweifel. Anfänglich hemmt den Prinzen beständig eine melancholische Skepsis, die ihn gleich bei dem ersten unerläßlichen Schritte unsicher schwankend macht, nämlich bei dem herzhaften Glauben an die Treue und Wahrheit des Geistes. Um ihm über diese Barrière hinwegzuhelfen, sendet ihm dasselbe Schicksal, das den Rachegeist entsandt hatte, und dessen lenkende Hand der Prinz beständig zu fühlen glaubt, auch noch die Schauspieler zu, mit deren Hilfe er den König Claudius entlarvt. Das Schauspiel ist aber auch zugleich ein furchtbarer Anschlag auf das Gewißen seiner Mutter; und nach dem Schauspiel bestürzt und quält der Prinz dies mütterliche Gewißen erst recht in schonungsloser Weise. Damit aber ist der Geist durchaus zufrieden; er erscheint dem Prinzen zum zweiten und letzten Male; aber dies Mal nicht als Rachegeist mit Harnisch und Commandostab — er würde ja sonst mit seinem eigenen Gebote, keine Orestiade aufzuführen, in Widerspruch treten —, sondern lediglich als hausväterlicher, bez. väterlicher Geist, und deshalb mit seinem gewöhnlichen Hauskleide angethan¹⁾; eine feinfühligte Zartheit der Gewandung, die mit Recht schon Göthen tiefen Respect eingeflößt hat. Der Prinz glaubt anfänglich, der Geist sei als Rachegeist erschienen, und fragt deshalb, ob er gekommen sei, ihn zu schelten, weil er, moralisch verfallen unter dem schlechten Einflusse des Zeitgeistes und seiner eigenen Leidenschaft (lapsed in time and passion) die wichtige That, welche ihm der furchtbare Befehl des Geistes aufgetragen habe, auszuführen unterlaße. Darauf erwidert der letztere jedoch liebenswürdig und sanft, wie es nur eine sich läuternde Seele in Dantes Purgatorio im Stande ist, und auch so orakelhaft andeutend, aber glücklicher Weise in seiner Rede nicht so berechnet und abgemessen, sondern menschlich theilnehmend:

„Do not forget. This visitation
Is but to whet the almost blunted purpose.

1) „My father in his habit as he lived!“ sagt Hamlet. Die Bühnenweisung von der zu Göthes Zeit zufällig wider entdeckten Qu. A, die unseren großen Dichterfürsten erst auf den Punkt aufmerksam gemacht hat, will freilich wenig besagen.

But, look! amanzement¹⁾ on thy mother sits.
O, step between her and her fighting soul;
Conceit in weakest bodies strongest works²⁾.
Speak to her, Hamlet“.

Abgesehn von dem kurzen „Do not forget“, das den Prinzen aber auch zugleich an seine negative Pflicht seiner Mutter gegenüber erinnern soll, beziehen sich diese Worte keineswegs auf das ihm übertragene Rächeramt, sondern der Geist erklärt, gekommen zu sein, um dem Hamlet Beistand zu leisten in seinem Versuche, der Königin ins Gewissen zu reden. Das ist Hamlets augenblickliches Vorhaben (purpose); und der Geist bezeichnet dasselbe als ein solches, das auf die Königin — in Folge ihrer gewohnheitsmäßigen Versunkenheit in Wollust und Schande — fast seines Eindrucks verfehlt, „almost blunted“ ist. Eben deshalb hat er sich als „Aufseher“ (visitor) eingefunden, um durch seine Gegenwart den Eindruck von Hamlets Worten auf die Königin zu verschärfen, sie eindringlicher zu machen (to whet). Der Geist überzeugt sich jedoch sofort, daß das Eis in der Königin gebrochen, ja daß Gefahr vorhanden ist, sie werde sich selbst entleiben, wie sie es später auch wirklich thut; er bleibt daher der Königin unsichtbar, und fordert den Prinzen auf, ihr beizuspringen. Das thut dieser dann auch, so weit es seine wirbelnde Ekstase zuläßt³⁾.

Wo ist nun aber die Wohnung dieses Geistes? Diese Frage führt uns zuerst an dieser Stelle mit Dante zusammen; und ihre Beantwortung wird auch von selbst zeigen, daß es sich dabei um eine Anordnung handelt, die schon in der ersten Anlage der Dichtung getroffen sein, daß also hier Dante schon 1588 oder 1589 eingewirkt haben muß. Shakespeare schweigt, wie gesagt, gänzlich von den eigenen läuterungsbedürftigen Sünden des Geistes; wenn wir jedoch auf den autopathologischen Gehalt dieser Phantasieschöpfung sehen, so werden wir ohne weiteres auf die Vermuthung geführt, daß sie in übertriebener Sinnlichkeit bestanden haben. Shakespeares voreheliches Verhältniß zu Anna Hathaway ist zweifel-

1) Bestürzung.

2) Die Einbildung, gemeint ist die Aufführung des Zwischenspiels, wirkt in kranken Personen (weakest bodies — d. h. in solchen, die sich, wie im vorliegenden Falle die Königin, durch das Bühnenspiel in ihrer heimlichen Sündigkeit entlarvt fühlen müssen) am stärksten.

3) Höchst merkwürdig scheint mir das verhältnißmäßig lange stumme Verweilen des Geistes bei dieser Gelegenheit. Ist es nicht, als spräche sich darin unwillkürlich ein unauslöschliches Gefühl des Mitleides aus, das wohl der Dichter selbst seiner ehebrecherischen, muthmaßlich aber mit manigfaltigen Reizen des Körpers und Geistes ausgestatteten Frau gegenüber nicht los geworden ist? Auch verschiedene Sonette, die wir kennen lernen werden, deuten darauf hin.

los kein platonisches, sondern sicherlich ein stark sinnliches gewesen, das aller Wahrscheinlichkeit nach die wunde Stelle in Annas Seele immer von neuem gerieben hat. Der Dichter hat es wohl in seinem Gewißen gefühlt, daß er, die Sache von diesem Standpunkte aus betrachtet, sich seinen Antheil von Schuld an dem späteren Vergehen Annas beizumessen hatte. Dies ehrliche Gefühl — so ist meine psychologische Hypothese — hat sich dann in den Thatfachen Geltung verschafft, daß der Rachegeist zwar nicht „in der Hölle wimmern“ wohl aber des Tages an einer bestimmten Stelle des Purgatorio sich in der Entsagung sinnlicher Begierden üben (fast in fires) muß, und dagegen des Nachts verpflichtet ist, Gott als Mittel bei dem Rache- und Sühnewerk wegen der von ihm mittelbar mit verschuldeten Unzuchtssünden zu dienen; sowie daß er eben in Folge seines Mitschuldgefühls dem Prinzen die Schonung seines Weibes so dringend zur Pflicht macht¹⁾. Daß Hamlets Vater der Wollust seiner Mutter in keiner Weise widerstanden, und dadurch diese „never surfeited sea“ schuldvoll genährt hat, deutet Hamlet in seinem ersten Monologe — I. 2 — ms. Es. ziemlich klar an, indem er sagt:

„Must I remember? Why, she would hang on him²⁾,
As if increase of appetite had grown
By what it fed on“.

Ferner aber deutet der oben schon hervorgehobene, echt danteske Zug, daß das Erscheinen des Geistes I. 1 so markirt mit dem Erscheinen des Sternes Venus oder mit Nennung der Luna als Göttin der Keuschheit in Verbindung gesetzt ist, mit ziemlicher Bestimmtheit darauf hin, daß der Rachegeist im purgatorischen Kreise der Wollüstigen sich befindet. Das aber ist in der Göttl. Komödie (Purg., c. XXVII.) ebenfalls der Kreis des sogenannten Fegefeuers, des letzten (obersten) Büsserkreises, von dem aus man in das irdische

1) Der Gesichtspunkt der Familienehre kommt ms. Es. in keiner Weise in Betracht. Der Brudermord, und die Verführung zu ehelicher Untreue sollen ja gebüßt und gesühnt werden. Das Gebot der Schonung gegen Gertrud kann also keinen anderen Grund haben, als das Bewusstsein einer gewissen Mitschuld, und das dem vollkommen entsprechende Verlangen, den Prinzen nicht ebenfalls in Schuld zu verwickeln.

2) An seinem Halse, seinen Lippen. Schlegels Uebersetzung verwischt die Sinnlichkeit des Ausdrucks ganz. Wenn Hamlet dagegen — III. 4 — zu seiner Mutter sagt:

„Du kannst nicht Lieb es nennen; denn in deinem Alter
Geht im Blut der Hopser langsam; es gehorcht
Als willger Diener seinem Herrn, dem Urtheil“,

so ist das nur sarkastisch zu verstehn. So könnte und würde es sein, wenn „der Teufel Angewöhnung“ nicht die Natur verdorben hätte. Nur das schöne Wort „Liebe“ will Hamlet auf einen solchen Altenweibersommer gewohnheitsmäßiger Wollust nicht angewandt wissen. Dieses Schmucks soll die garstige That entkleidet werden.

Paradies gelangt, wo die Lethe fließt; eine Thatsache, von der wir uns ebenfalls sogleich zu unterhalten haben werden. Nach Dante besteht das Fegefeuer aus einem „Flammenmeere“, in das die Geister der Wollüstigen untertauchen. (Purg. a. a. O., v. 15); nach ihm beschränkt sich ferner die Sühnepein der Wollüstigen nicht bloß auf das Brennen durch die Flammen, auf die Feuerprobe, sondern sie müssen auch ihre völlige Entsinnlichung dadurch betheiligen, daß sie den Durst ohne jede Qual, ohne alles Widerstreben aushalten (a. a. O., v. 18). Diese Vorstellung aber hat Shakespeare unverkennbar vor Augen gehabt, als er den Geist klagen ließ: er sei verdammt, des Tags „to fast in fires“. Der Plural „fires“, der bei Shakespeare ganz unmotivirt erscheint, stimmt genau zu Dantes Darstellung, und ebenso das „to fast“. Aber mehr noch. Dante bezeichnet die Wollust als „lussuria“, und in genauester Uebereinstimmung damit sagt der Geist — I. 5:

„Let not the royal bed of Denmark be
A couch for *luxury* and damned incest“¹⁾).

Es ist selbstverständlich unerlaubt, aus Stellen wie diese, und diejenige, welche ich jetzt besprechen werde, den Schluß zu ziehn, daß schon der Hamlet von 1588 oder 1589 den dantesken Einfluß gezeigt habe, den der jezige zeigt; wenn wir aber sehen, daß Shakespeare dem Geiste eine Wohnung anweist, die genau den Vorstellungen des Florentiners vom Purgatorio entspricht, so können wir unmöglich zweifeln, daß diese Vorstellungen schon auf die erste Anlage des Stücks eingewirkt haben; daß also der Hamlet von vornherein mit Dante gedichtet ist. Dieser Zusammenhang erklärt dann auch, daß Dantes Einfluß bei der späteren Bearbeitung nicht abgeschwächt ist; und so legen auch die etwa aus späterer Bearbeitung stammenden dantesken Anklänge im Hamlet Zeugniß für Dantes ursprüngliche Einwirkung auf die Dichtung ab. In diesem Sinne führe ich dem Leser auch die folgende Stelle vor. Der Geist sagt — I. 5 — u. a. zu Hamlet:

„Du zeigst bereit dich;
Auch wärst du träger, als das geile Kraut,
Das in die Ruh sich wurzelt an der Lethe Strand,
Versagtest deine Mitwirkung du hier“.

1) *luxury* ist keineswegs etwa die nächst gelegene Bezeichnung der Sache im Englischen, sondern *lust*; und dies Wort ist auch bei weitem das regelmäßige, dessen Shakespeare sich bedient, wenn er die gemeine, ausschweifende Sinnlichkeit bezeichnen will. Der Leser vergleiche nur die beiden Artikel *lust* und *luxury* in Alex. Schmidts Sh.-Lexic. Wenngleich an sich nicht viel, so scheint mir doch in diesem ganzen Zusammenhange die Wahl des Ausdrucks *luxury* immerhin für den dantesken Einfluß zu sprechen.

Das geile Kraut (fat weed), das am Lethestrande Wurzel treibt, um zur Ruhe zu kommen! Dante erzählt Purg. XXVIII, Terz. 9:

„Ed, ecco, pur andar mi tolse un rio,
eben die Lethe,
Che inver sinistra con sue picciole onde
Piegava l'erba che in sua ripa uscio“.

Links ist bei Dante die Seite des Unrechts, der Sünde. Nach dieser Seite hin wird jenes Unkraut (erba = weed) gebogen, weil es aus den letzten Erdenresten aufgekeimt ist, welche die Lethe von den in ihr badenden Seelen in sich aufnimmt. Den gleichen Ursprung hat Shakespeares „fat weed“; sein Same ist die Sinnlichkeit, die in der Lethe zur Ruhe gebadet ist. Daher eben das charakteristische Beiwort fat. Die überwundene Sinnlichkeit, deren Sinnbild Dantes erba und Shakespeares fat weed ist, wird damit absolut unregsam wie die Pflanze; es kann also auch keinen drastischeren Gegensatz zu dem Seelenzustande geben, worin der Rachegeist den Prinzen zu sehn verlangt, wie eben jenes Lethekraut. Leider aber hat der Prinz augenblicklich ein vegetabiles Element in seiner Seele, dessen er nicht Herr werden kann.

Damit ist indeß die Hauptfrage, um die es sich für uns handelt, noch nicht entschieden. Wer beweisen und erwägen will, darf sich unter keinen Umständen einzig an die Argumente pro halten, sondern grade die Argumente contra hat er am schärfsten und unbefangenen zu prüfen; und so darf denn nicht verschwiegen werden, daß in einer der Reden des Geistes I. 5 sich auch eine Stelle findet, die der Annahme von Shakespeares Dantekenntniß schnurstracks zu widersprechen scheint. Er sagt u. a.:

„Wär mirs nicht untersagt,
Von den geheimnißvollen Dingen meines Kerkers zu erzählen,
So könnt ich eine Offenbarung machen,
Deren geringstes Wort dir herzerreißend klingen,
Dein feurig junges Blut eisig gefrieren machen,
Die Augen dir wie Stern aus ihren Kreisen schießen machen¹⁾,
Das dicht verwebte Lockenhar dir trennen würde,
Und jedes einzelne für sich zu Berge stellte,

1) Es ist eine mehrfach — z. B. auch in Oberons Vision — bei Shakespeare widerkehrende astrologische Symbolik, daß Venus und Mond plötzlich jäh eklipsiren, sobald die Geseze der Keuschheit in einer der allgemeinen Sittlichkeit Gefahr drohenden eclatanten Weise verletzt werden. Von dieser Vorstellung ist seine Phantasie offenbar auch hier geleitet. Die Augen des keuschen Prinzen werden ihm zu diesen beiden Sternen seiner Seele, die bei Anhörung der Thaten der Unkeuschheit und deren schwerer Höllenstrafe ebenso eklipsiren, wie jene beiden Sterne bei ähnlicher Gelegenheit. Das Bild ist ganz von der Vorstellung aus geschaffen, daß der Geist sich in dem Theile des Purgatorio befindet, wo die lussuria gebüßt wird.

Wie Zorn die Stacheln sträubt am Stachelschwein.

Doch dieser ewigen Gerichtsposaune¹⁾ Schall ertönt nicht
Für Ohren, die bestehn aus Fleisch und Bein“.

Passen diese grausenvollen Andeutungen, die durch ihre Unbestimmtheit und Dunkelheit das Grausen noch bedeutend steigern, zu Dantes Beschreibung des Purgatorio, insbesondere zu seiner Darstellung des purgatorischen Kreises der lussuriosi? Ganz gewiß nicht; also hier ist doch wohl eine Abweichung beider Dichter, die sie ganz von einander sondert? Ganz gewiß. Wir haben es hier mit einer von jenen Abweichungen zu thun, wo Shakespeare und Dante einander als selbständige Schöpfer und als verschiedenartige Wesen gegenüber treten; Shakespeares Darstellung, durch und durch dramatisch und pathetisch, wie sie ist, wirkt unmittelbar auf unser Gefühl ein, während Dante zwischen uns und unser Gefühl beständig das kalte Medium der theologischen und moralphilosophischen Didaxis und Reflexion einschiebt. Aber dennoch ruht Shakespeares Darstellung auch hier ganz auf derjenigen Dantes.

Ich habe schon — Weit. Beitr., II. 201 f. — an einer anderen Stelle des Hamlet Shakespeares genaue Kenntniß von Dantes Inferno nachgewiesen. Auf dieselbe Thatsache weist auch der berühmte Monolog des Prinzen: „To be or not to be“ durch seine ahnungsvolle Angst vor den Höllenstrafen, den „Höllenträumen“ der Selbstmörder hin²⁾; und ich werde sofort eine Bemerkung

1) „eternal blazon“. Der Gedanke ist eigentlich: Ohren von Fleisch und Bein, Ohren, die ganz den Einflüssen der Sinnlichkeit gehorchen, können ihrem Naturgeseze gemäß das göttliche Strafurtheil, die Idee der furchtbaren Höllenstrafe, nicht faßen, laßen sich deshalb dadurch nicht bestimmen.

2) Beiläufig nur eine kurze Bemerkung zu Hamlets Worten, III. 1: „Schlafen, vielleicht auch träumen! — Ja, da steckt das Bedenken! Denn in dem Todesschlaf, die Träume, die da kommen mögen, Sofern des Lebens Aufruhr eigenmächtig wir geendet, Sie sinds, die uns zum Dulden zwingen“.

Vischer hat daraus (Krit. Gänge, N. Folge, Heft II, Stuttgart 1861, 8^o, S. 116) die Folgerung gezogen, „der freie, klare Shakespeare müße auf einem Punkte seines Denkens über die höchsten Fragen unfrei gewesen sein; er müße eine Vorstellung vom Fegfeuer gehabt haben, die ihn mit grausenhaften, gespenstischen Entsezensbildern verfolgt“. Ich kann natürlich nicht wissen, ob V. noch heute dieser Ansicht ist; aber für vollkommen richtig halte ich sie nicht.

Ein entscheidender Irrthum ist es, glaube ich, die Worte vom Fegfeuer zu verstehn. Shakespeare verlegt allerdings, wie ich alsbald zeigen werde, den Siz des Fegfeuers mit in die Hölle; aber offenbar schließt er sich doch insofern Danten an, als er auf das Fegfeuer die läuternde Wirkung von dessen Purgatorio überträgt. Der Rachegeist weilt, wie ich gezeigt habe, im Fegfeuer; der Prinz dagegen befürchtet zur wirklichen Hölle zu fahren, falls er seinen irdischen Qualen, dem „mortal“ coil, jenen Aufregungen, die von selbst enden, sobald wir zur ewigen

Hamlets besprechen, welche erst recht jeden Zweifel an dieser Thatsache beseitigt. Shakespeares ganzes Naturel gestattete es aber nicht, sich auf die spizfindig didaktische Dreitheilung Dantes: Inferno, Purgatorio, Paradiso einzulassen; und davon konnte bei ihm noch viel weniger die Rede sein, daß er jene der jenseitigen Welt angehörigen Räume mit der Acuratesse dantesker Logik und Allegorik sorgfältig in ihren Grundrißen aufzeichnete. Inferno und Purgatorio sind in Shakespeares Vorstellung dunkle Nebelländer; Hölle und Purgatorio zusammen bilden nach ihm das „prison-house“ des Geistes; wie aber Dantes Virgil nicht bloß diejenige Stelle des Inferno kennt, die ihm persönlich angewiesen ist, son-

Seligkeit eingehn, eigenwillig ein Ziel setzt. Der Hochkirchenmann Shakespeare trifft nun mit Dante — und wie wir später sehn werden, auch mit seinem Landsmann Chaucer — in dem Glauben an die Ewigkeit der Höllenstrafen, an die absolute Verdamniß zusammen; und diese Vorstellung ist es, die hier einwirkt. Um aber Hamlets Worte vollkommen zu verstehn, muß man noch eins wissen, nämlich wie sich Shakespeare den Zustand des Höllenlebens denkt. In diesem Punkte können wir zufällig sehr klar sehn, weil er — Macb., V. 1 — uns die Lady Macbeth in eben diesem Zustande vorgeführt hat. Offenbar ist Shakespeare durch Dante dahin geführt, sich das Leben im Himmelsparadiese als Leben par exc., als das freudenvoll ungetrübte, unendliche Schauen und Erkennen Gottes, seiner Wunderwerke, und deren unverrückbarer, erhabenen Ordnung vorzustellen; und den Gegensatz dazu bildet das nächtliche Schlummerleben der Hölle, wo der Geist in den Käfig seiner Sünden eingekerkert ist, und über diesen beständig träumend brütet. Vor diesem Seelenzustande bebt Hamlet zurück; und es läßt sich nicht leugnen, daß der Dichter darin eigene moralische Unfreiheit verräth, daß er genau wie Dante und Chaucer das Tugendgesez nicht als an sich absolut auch schon für das irdische Leben und die irdische Freiheit hinstellt, sondern ebenso wie dieser allen unseren Thaten eine transcendente Beziehung giebt, die unserem irdischen Leben die mystische Bedeutung einer bloßen Vorstufe verleiht. Das Irrthümliche in Vischers Auffassung ist aber ms. Es. die Annahme, als ob es sich für Hamlet überhaupt um die Sündenstrafen im Jenseits handle. In Wahrheit dreht sich vielmehr bei ihm alles um die Frage: duldend ausharren und dann selig werden; oder die unerträgliche, aber vorübergehende Pein sich durch sündige Eigenmacht vom Halse schaffen, und für solche augenblickliche Erleichterung die ewige Seligkeit opfern? Das aber zeigt erst recht, daß Hamlets Monolog auf dantesken Vorstellungen ruht.

Unverkennbar hat Shakespeare grade über die in diesem Monologe ventilirte Frage nicht bloß philosophisch reflectirt, sondern im Lebensdrange mystisch contemplativ speculirt. Er scheint nicht weniger, wie Dante durch religiöse Motive zu resignirter Unterwerfung unter das Schicksal bestimmt zu sein. Von diesen Motiven wird hier hauptsächlich — wie wir später sehn werden, unter Chaucers Einfluß — die zurückschreckende Seite vorgekehrt; in Wahrheit ist es aber eigentlich nicht knechtische Furcht vor Strafe, was Hamlets Seele bewegt, sondern die Sorge um das ewige Heil, dessen Verlust sich zugleich furchtbar strafend rächt.

dern die ganze Hölle, so ist auch der Geist mit sämtlichen Einrichtungen und Geheimnissen seines Gefängnisses bekannt, und die drohenden Andeutungen, welche er von den furchtbaren Martern desselben giebt, beziehn sich vornehmlich auf die eigentlichen Höllenstrafen. Wie schon der dem Dante entlehnte Ausdruck „*prison-house*“ beweist, haben aber dem Dichter auch bei dieser Rede grade Dantes Höllenbilder vorgeschwebt¹⁾. Keine Rede kann also davon sein, daß sie gegen Shakespeares Dantekenntniß zeugte; sie ist im Gegentheil ein neuer erheblicher Beweis dafür. Auf den ersten Blick könnte man sie sogar für eine bloße danteske Spielerei, ein Ornament halten; jedoch sie ist auch wirklich von danteskem Ernst und Gewicht durchdrungen. Durchaus in Dantes Sinne weist der Geist den Prinzen auf die qualvollen ewigen Höllenstrafen und die Unerbittlichkeit von Gottes strafender Gerechtigkeit hin, um ihm den ganzen Ernst der ihm übertragenen Rächerpflcht vor Augen zu rücken. Der Prinz begreift das auch vollkommen, und sagt eben deshalb in dem Monologe am Schluß des zweiten Akts, daß ihn Himmel und Hölle zur Rache trieben.

Der Eindruck, welchen die grausigen Orakelworte des Geistes auf den Prinzen machen, ist ein tief erschütternder. Das verräth u. a. auch folgender feine Zug. II. 2 wird der Prinz von Rosenkranz und Güldenstern heimgesucht, und die seichte Plaudertasche Rosenkranz, der eigentliche Sprecher von beiden, bemerkt auf Hamlets Frage, was es Neues gebe: „Nichts weiter, als daß die Welt ehrlich geworden ist.“ Das einem Manne von Hamlets Gefühlsart, und noch dazu in dieser Lage! Sofort steht wider der Geist vor seinen Augen, „Dann steht der Tag des jüngsten Gerichts bevor!“ ruft er in Ekstase aus; „aber eure Neuigkeit ist unwahr. Laßt mich eine speciellere Frage an euch richten. Wie habt ihr euch um Fortuna verdient gemacht, daß sie euch hierher gesandt hat, um (mit der übrigen Gesellschaft, den König an der Spitze, durch Gottes Richterspruch) eingekerkert zu werden“? Nach gewissen anakatastasischen Vorstellungen, die keinem geläufiger sind, wie Danten, bildet die Anakatastasis, welche ja das Reich Gottes auf Erden widerherstellt, die Welt also wider „ehrlich“ und gerecht macht, die Einleitung des jüngsten Gerichts. Wie im Nu hat Hamlet unter den obwaltenden Verhältnissen just diese Vorstellung aus den Worten von Rosenkranz geschöpft²⁾; und daher

1) „Chi siete voi, che contro il cieco fiume
Fuggito avete la prigione eterna“?

fragt Cato Uticensis, Dantes stoischer Vogt des Vorpurgatorio — Purg. I. 40 f. — Virgil und Dante, da sie in seiner „Ballei“ vor ihm erscheinen.

2) Daß Shakespeare und seine Zeit den anakatastasischen Wahn

die seltsame Frage. Der Hof von Helsingör muß nach Hamlets Vorstellung sofort in das „*prison-house*“ der Hölle wandern, wenn das jüngste Gericht abgehalten wird; und die beiden Taugenichtse, die da vor ihm stehn, hat Fortuna hieher gesandt, um das Schicksal des Hofes zu theilen. Man sieht, die Vorstellung vom höllischen „*prison-house*“, die der Geist im Prinzen angeregt hat, beschäftigt dessen Phantasie aufs lebhafteste; man sieht aber ferner, daß die — so zu sagen — Handhabung dieser Vorstellung durch den Dichter in so höchst merkwürdig sprunghafter Weise, wie hier, eine eigene höchst lebhaft Beschäftigung desselben mit dieser Idee bekundet, welche sich auch später in dem Monologe Hamlets: „*To be or not to be*“, ausspricht.

Im unmittelbaren Fortgange desselben Dialogs tritt nun aber ein dantesker Anklang hervor, der die Zweifelsucht in persona zwingen würde, die genaueste Kenntniß von Dantes *Inferno* auf Seiten Shakespeares und die Einwirkung derselben auf den Hamlet anzuerkennen.

Rosenkranz und Güldenstern, denen der Prinz natürlich außer allem Zusammenhange zu sprechen scheint, die daher auch nur irr-sinnige Tollheit zu hören glauben, stutzen, und meinen, wenn Dänemark ein Gefängniß sei, dann sei die ganze Welt auch nichts anderes. „Versteht sich“, erwidert Hamlet; „und zwar ein stattlich großes, worin es viele Verschläge, Festungen und Burgverließe giebt; Dänemark gehört zu den schlimmsten Burgverließen“. Wer wird durch diese Worte nicht sofort an Dantes Hölleneintheilung, insbesondere durch die Ausdrücke „Festungen“ (*wards*) und Burgverließe (*dungeons*) nicht an seine Beschreibung von „Malebolge“, dem eigentlichen basso *Inferno* erinnert? Sie findet sich am Anfange des 18. Gesangs des *Inferno*, dessen beide ersten Terzinen lauten:

„Loco è in Inferno, detto Malebolge,
Tutto di pietra e di color ferrigno,
Come la cerchia che d' intorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
Vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
Di cui suo loco dicerò l' ordigno“.

Dantes Beschreibung lehnt sich unverkennbar mit vollster Absichtlichkeit an den Festungs- und Burgbau an¹⁾; und sie hat Hamlets seltsame Vorstellung erzeugt. Die beiden Hohlköpfe, denen er diese Gedanken vorträgt, sind natürlich wider außer Stande, ihm zu folgen. „Wir denken nicht so“, sagt Rosenkranz; „Gut“, erwidert Hamlet, für euch ist es also keins; denn es giebt weder

nicht mehr theilten, konnte selbstverstnädlich seine poetische Verwerthung in der hier vorausgesetzten Art nicht hindern.

1) Vrgl. in dieser Beziehung namentlich auch Terz. 4 u. 5 ebendas.

etwas Gutes, noch etwas Schlimmes, was diese Eigenschaft nicht erst durch die Anschauung (thinking) annähme. Für mich ist Dänemark ein Gefängniß“. Ich halte es für so gut wie gewiß, daß Tschischwitz (im Commentar zu seiner Hamletausgabe Halle 1869, 8^o, S. 69 f., N. 5)¹⁾ Recht hat, in den Worten: „es giebt weder etwas Gutes, noch etwas Schlimmes, was diese Eigenschaft nicht erst durch die Anschauung“ — und also nur relativ für den Anschauenden vermittelt dessen Reflexion und Empfindung — „annähme“, einen Anklang an Giordano Bruno zu finden; völlig zweifellos aber ist mir, daß Shakespeare, der es überhaupt nicht für die Aufgabe des Theaters, und am allerwenigsten speciel für seine Aufgabe gehalten haben kann, sich mit philosophischer Dogmatik zu befaßen, jenen skeptischen Grundsatz nicht seiner selbst wegen, oder behufs der Charakteristik des Redenden angebracht hat, wie mehrfach — so z. B. von Tschischwitz selbst, von K. Elze (in seiner deutschen Hamletausgabe, S. 159), wenn ich nicht irre, auch von Schlegel u. a. — angenommen ist. Mit humoristischer Selbstironie überschaut Hamlet die Situation. Da stehn jene beiden gesinnungslosen Schlaraffen, augenscheinlich durch ihre stumpfsinnige Blindheit vor Anfechtungen des edlen Grams und Kummers vollständig verwahrt; und hier steht er, wie er bestimmt weis, der Bessere und Hochherzigere, der intellectuel Eindringendere; und grade das ist der Grund, weshalb er leiden muß, wo solche Schlummerköpfe sich noch wohlig fühlen. Im Nu durchzuckt es seine Seele, daß wirkliches Leid die Seele selbst nur durch ihre Empfindungs- und Denkkraft gebiert; und im Nu spricht er es — jenen beiden Vertretern des absoluten Vacuum des Geistes, besonders des Gemüthes — aus, wie klar ihm plötzlich die Wahrheit geworden, daß „das Denken“, die Beziehung des Subjects zum Object, über die ethische Qualification gut und übel für die außer uns liegenden Dinge entscheide.

Für uns aber, die wir es augenblicklich nicht bloß mit Hamlet, sondern mit seinem dichterischen Schöpfer selbst zu thun haben, kommt noch ein anderer Punkt als wesentlich in Betracht.

Nicht bloß die Rosenkranz und Gölldenstern sind stumpfsinnig, auch Leute, die zu den erleuchtetsten Geistern gezählt werden möchten, zeigen sich unsagbar lasch und unkräftig, wenn es sich darum handelt, sich in die Lage zu versetzen, daß ein Genie das eigne Leid nicht bloß vom Standpunkte des Egoismus, sondern der absoluten Gerechtigkeit auffaßt. Dante hat in dieser Beziehung schon von Villani, und heute wider von Scheffer-Boichhorst, von letzterem noch weit mehr, wie von ersterem, eine Beurtheilung erfahren, die wahrhaft himmelschreiend ist. Während der Mann, im Dienste der göttlichen Gerechtigkeit, aufs höchste leidend, kämpft,

1) Und schon früher in seiner Monographie „Shs. Hamlet in seinem Verhältniß zur Gesamtbildung“ usw. Halle 1867, 4^o, S. 19.

nennen sie ihn hochfahrend, und Scheffer-Boichhorst („Aus Dantes Verbannung“ usw., Straßburg 1882, 8^o, S. 89 f.) behauptet sogar, Florenz habe sich vollkommen sachgemäß benommen, als es ihm ein Anerbieten zur Rückkehr in das Vaterland machte, das gradezu die Bedingung stellte, er solle thatsächlich anerkennen, ein Spizbube gewesen zu sein! Was wird Shakespeare, der sich social in weit gedrückterer Stellung befand, wie Dante, für elende analoge Erfahrungen gemacht haben! Die Liebenswürdigkeiten, die er von Lilly, Nash, Marlowe, Peele usw. über sein eheliches Unglück zu hören bekommen hat, überbieten doch wohl noch jene „kritisch gelehrten“ Urtheile; und wie viel Scheingrößen mag es sonst noch gegeben haben, die nicht begreifen konnten, daß er sich die Sache so zu Herzen nahm! Wie vollkommen natürlich, daß unter solchen Umständen der Dichter seinen Hamlet sagen läßt: Ja, ihr fühlt es freilich nicht; ich aber fühle es, und ich kann nicht aus meiner Haut fahren; für mich bleibt deshalb Dänemark ein Gefängniß, das heißt, ein solches „prison-house“ von dem der Geist gesprochen hat; eine danteske „bolgia“.

Wo bleibt aber da der Philosoph Giordano Bruno? Wenn wirklich — was ich, wie gesagt, annehme — Hamlets Redewendung durch ihn veranlaßt ist, so ist doch unbestreitbar alles, was uns hier entgegentritt nur poetisch und echt shakespearesch, weil durch und durch autopathologisch.

Die letzte Stelle des Hamlet, welche ich jetzt noch besprechen will, findet sich ebenfalls in dem bisher erörterten Dialoge des Prinzen mit Rosenkranz und Gölldenstern; es ist wider eine Rede des Prinzen; eine berühmte Rede, die jedoch in Schlegels Uebersetzung ms. Es. manigfach verfehlt ist, und die ich daher in eigener Uebersetzung gebe. Der Prinz sagt:

„Ich habe seit kurzem — freilich, weshalb, weis ich nicht — meine ganze Jovialität (mirth) verloren; die Leibesübungen, welche sonst meine Gewohnheit waren, durchaus aufgegeben; und in der That, meine Stimmung ist so schwerfällig und niedergedrückt, daß dieser stattliche Bau, die Erde, mir wie ein ödes (sterile) Vorgebirge erscheint. Dieser herrlichste¹⁾ Thronhimmel²⁾, die Luft, ich meine³⁾ dies Firmament, das sich dort oben als unzerstörbares Schirmdach über uns breitet⁴⁾, dies majestätische, mit goldenen Sternen verzierte Gewölbe⁵⁾, es erscheint mir als nichts anderes,

1) most excellent = dem vornehmsten, obersten Herrscher gehörig.

2) canopy = Baldachin.

3) look you.

4) this brave overhangig firmament. Die Streichung des Wortes firmament in Folio A ist ein starker Fehler. Der Himmel soll dadurch als der feste Punkt des Weltgebäudes bezeichnet werden. Wie ich vermute, hat dabei die mittelalterliche Vorstellung vom Empyreum, als dem Siz der Trinität — Inferno, II. 21 — mit eingewirkt.

5) fretted with golden fires. Die hier angenommene Bedeutung von

denn eine Ansammlung von trüben und verderblichen Dünsten. Welch eine Leistung der Schöpfung ist der Mensch! Wie edel, sobald er sich innerhalb der Gränzen der Vernunft hält¹⁾; wie unbegrenzt alsdann in seinen Talenten²⁾, wie angemessen und wunderwürdig in Ausdruck und Anregung³⁾, wie engelgleich in seinen Handlungen, wie göttergleich — d. h. wie ideal — in seinen Begriffen und Vorstellungen! Die personificirte Schönheit der Welt, dasjenige Geschöpf, womit die Thierwelt sich nicht vergleichen kann! Dennoch aber — nach meinem Dafürhalten⁴⁾ — was ist diese Quintessenz von Staub“ — d. h. der Mensch der nicht „in reason“ ist — (scil. anders als das thierischste aller Thiere)? Auf ihn findet das sarkastische Wort Mephistos Anwendung:

„Und er gebraucht sie ganz allein,
Um thierischer, wie jedes Thier zu sein“.

Abgesehn von der Form des Ausdrucks, könnte Dante nicht anders sprechen, wie es hier Hamlet thut. Die Erde ist ihm wie Dante, zur Stätte der Glückseligkeit für die Menschheit von Gott bestimmt. Was aber haben die Menschen daraus gemacht? Hamlet antwortet wie Dante: ein ödes Vorgebirge. Das Bild des Vorgebirges spielt seine Rolle auch in Oberons Vision. Man hat da-

to fret weist Elze in seiner deutschen Hamletausgabe, S. 162, nach. Das Bild haben wir schon oben im Kaufmann v. V. kennen gelernt. Beachtung verlangt aber hier der Ausdruck „fires“; er erinnert lebhaft an die Symbolik in Dantes Paradis, wo die Liebe alle Seelen erglühen, ja sogar entflammen läßt. Daher auch „golden“ fires.

1) in reason. Dies wichtige „in reason“, das Schlegels Uebersetzung vollständig verfehlt, ist als selbstverständige Voraussetzung für den folgenden Panegyricus dieses Schöpfungswerks zu betrachten.

2) faculties Qu. B; faculty Fol. A. Daß letztere Lesart, der Delius folgt, falsch ist, läßt meine Uebersetzung doch wohl erkennen.

3) form and moving. form ist ms. Es. hier genau dasselbe, was Göthe meint, wenn er sagt: „die Form in deinem Geist“. Diese „form“ bewirkt eben das moving. Wahrscheinlich soll express hauptsächlich Prädicat zu form, admirable zu moving sein. Diese Stelle kann übrigens unmöglich zu den ältesten Bestandtheilen des Hamlet gehören, sondern sie setzt voraus, daß der Dichter schon heftige Kämpfe bestanden hat; daß er es an den Kampfstücken der Marlowe, Nash, Lilly usw. bereits beobachtet hat, daß dem Menschen der Sinn für die angemessene Form, und seine wunderbare Fähigkeit unser Gefühl zu erregen, und den Geist zu bewegen vollkommen verloren gehn, sobald er in Folge gemeiner Leidenschaft nicht mehr „in reason“, sondern grade „out of reason“ ist. Es ist unverkennbar dieser Gegensatz, welcher Hamlets Bemerkung eingegeben hat, welche durchaus den erfahrenen Künstler, bez. Dichter verräth.

4) to me. Schlegel hat die Bedeutung dieser Worte, sowie überhaupt den Sinn des Sazes nicht erkannt, und hier wäre wohl für den Revisor K. Elze Veranlassung gewesen, einzugreifen.

bei offenbar an eine felsig kahle, unwohnliche Meeresküste zu denken, worauf kein menschliches Leben gedeihen kann. An solchen Ort war Oberon zur Zeit seiner Vision verbannt; eine Allegorie, die besagen soll, daß aus den von ihm beobachteten Spielen keine Menschen erheiternde und beglückende Kunst entstehen konnte. Solch ein Vorgebirge ist dem Prinzen in seiner Schwermuth die ganze Erde. Gleich dem florentiner Mystiker hat er Abschied von ihr genommen, und wartet nur noch auf das jenseitige Leben. Aber auch diese Aussicht ist ihm getrübt. Die irdischen Dünste trüben ihm selbst den reinen Aether des Himmels bis zur Unsichtbarkeit, und hüllen so sein ganzes Dasein in Rauch und Nebel ein. Das Sinnbild dieser verdüsternden Wolken ist aber nachweislich dem Florentiner entlehnt, keine originale Vorstellung unseres Dichters selbst. Im purgatorischen Kreise der Zornmüthigen (Purg. Ges. 17) steigen aus den Herzen derselben furchtbare Dünste auf, welche den Himmel genau so trüben, wie Hamlets düstere Einbildungskraft es sich ausmalt¹⁾. Hamlet spricht nun freilich nicht von Zornmüthigen; ihm bereiten ganz andere Laster jene drückende Pein; der Dichter selbst hat aber zuverlässig auch an die Zornmüthigen sehr lebhaft gedacht. Den unglücklich zerklüfteten Seelenzustand des Prinzen, der ihn um so mehr quält, je mehr er sich dadurch an Erfüllung seiner Rächerpflicht gehindert fühlt, konnte kein Dichter darstellen, der ihn nicht selbst durchlebt hatte. Vom autobiographischen Standpunkte aber schob sich dem Dichter hier ganz von selbst die „iracundia“ und furia ein; denn sie hatte das herzlose Vorgehen Lucys gegen ihn veranlaßt.

Wo möglich noch deutlicher zeigt sich Dantes Einfluß in dem, was Hamlet über den Menschen sagt.

Der spiritualistischen Psychologie Dantes ist unser Geist das auf mystische Weise mit der Materie gezeugte, bez. verbundene Kind des heiligen Geistes²⁾; also in seiner Reinheit essentiel mit diesem identisch, und daher auch nach der Verunreinigung durch Sünde fähig vermittelt läuternder Entsündigung wider zum heiligen Geiste zurückzukehren. Eben daraus folgert Dante auch die angeborene Bestimmung des Menschen zur Glückseligkeit, bez. Seligkeit; eben daraus folgt ihm ferner ein wesenhafter, specifischer Unterschied zwischen dem gottähnlichen, geistbegabten Menschen und dem geistlosen Thiere, ein Unterschied, dessen der Mensch, nach Dantes consequenter Logik, sich begiebt, sobald er durch den Abfall von Gottes Ordnung das Erdenparadies in ein ödes Jammerthal verwandelt. Genau diese spiritualistischen Ideen spricht Hamlet hier aus; und ich kann nicht daran zweifeln, daß Shakespeare sie von keinem anderen kennen gelernt hat, wie von Dante.

1) Vrgl. Purg., a. a. O. Terz. 1—4.

2) Vrgl. Purg. 25, Terz. 13 ff.

Von hier aus begreift sich auch das eigenthümliche Zögern, die Unschlüssigkeit Hamlets ganz einfach, wie mir denn überhaupt die herausgehobene Rede des Prinzen der Hauptschlüssel zu seinem geheimnißvollen Charakter zu sein scheint. Obwohl diese Fragen das Thema der Untersuchung dieser Anmerkung nicht berühren, muß ich mir daher eine Abschweifung auf ihr Gebiet gestatten, weil mir dadurch die Möglichkeit geboten wird, mich bei späterer Gelegenheit, wo ich nochmals gezwungen sein werde, über den Hamlet zu reden, mich über die nachfolgend zu erörternden Punkte desto kürzer zu fassen. Seit Göthe, der die zuletzt besprochene Rede wohl ganz in Schlegels Sinne und nach dessen Uebersetzung aufgefaßt hat, hat man die Unentschlossenheit Hamlets wesentlich aus absoluter Charakterschwäche erklären wollen; und dabei ist der Charakter des Prinzen von gewissen Nachfolgern Göthes geradezu ins Frazenhafte gezogen¹⁾. Dem ist neuerdings Werder in seinen

(Hamlets Unschlüssigkeit; seine Schuld.)

1) Auf die Literatur im einzelnen hier einzuzugehn, ist eine handgreifliche Unmöglichkeit; ich will nur ein Par ganz besondere krause Einfälle der allerneuesten Zeit hervorheben. Ein americanischer Gelehrter hat die Entdeckung gemacht, die Stauungen im Strome von Hamlets Energie seien in Wahrheit keine Stauungen, sondern jener Strom fehle überhaupt, weil der Prinz — im Gegensatz zu dem Mannweibe Lady Macbeth — ein männliches Weib sei. (Vrgl. Edw. P. Vinning, „Das Geheimniß des Hamlet“ u. s. w. Uebersetzt von A. Knoflach, Leipzig 1883 8^o). Ganz abgesehen davon, daß Vinning sich über das Manco von Hamlets Energie vollkommen täuscht, möchte man wohl fragen, was mit diesem Einfall eigentlich erklärt werden soll. Er spricht dem Hamlet die männliche Energie unbedingt ab, weil er kein Auge dafür hat; und eben deshalb bezeichnet er ihn als „weibliche Natur“; andererseits aber soll wider diese Bezeichnung uns klar machen, weshalb der Prinz nicht zum Handeln kommt! Ein anderer deutscher Gelehrter — A. Dehlen, „Shakespeares Hamlet“, Göttingen 1883, 8^o — hat noch einen ganz anderen Weg zur Lösung des Problems von Hamlets vermeintlicher Energielosigkeit zu entdecken geglaubt, einen Weg, den sonst gewiß kein Sterblicher entdeckt hätte. Er konstruirt sich einem seichten vorwittenberger Hamlet, der durch seine Studien in Wittenberg und den Einfluß Horatios in viel höhere Bahnen fortgerißen wird. Bevor aber dieser künstliche Bildungsgang vollendet, und aus dem helsingörer Hamlet ein kernfester wittenberger entstanden ist, ertönt der schicksalsvolle Racheruf an den Prinzen, und den helsingörer Hamlet hindert nun den wittenberger auf Schritt und Tritt!

Ein dritter Schriftsteller, der berühmte Dichter Mauerhoff, hat endlich die Sache noch ganz, ganz anders anzufassen gewußt. Nach ihm ist Hamlet in Wahrheit gar nicht energielos, sondern wird nur durch die zartesten moralischen Bedenken gehindert, eine Entscheidung zu treffen. Nur der eigene moralische Stumpsinn der Commentatoren des Hamlet, mit Ausnahme des einzigen Göthe, des Collegen von Mauerhoff, hat bisher diese wichtige Entdeckung gehindert; und weshalb sogar Göthe sich in diesem Punkte von Mauerhoff hat übertreffen lassen, wird ewig in Dunkel gehüllt bleiben, da es uns der große Entdecker ebenso wenig gesagt hat, wie er für gut befunden, unser gröberes Faßungsvermögen damit zu be-

bekannten Vorlesungen entgegengetreten, und hat nachzuweisen gesucht, daß die Situation selbst Hamlet am Vorgehn hindere, daß also wesentlich praktische Gesichtspunkte sein Zögern und Leiden verschulden. Ich vermag mich ebenso wenig wie Werder Göthen und seinen Nachfolgern anzuschließen; aber Werder selbst scheint mir ebenfalls das Räthsel noch nicht gelöst zu haben.

Dante bespricht in seiner *Vita Nova* einen merkwürdigen Seelenzustand, in den er durch seine schändliche Verbannung von Florenz gerathen¹⁾. Die Erde ist ihm plötzlich zum bloßen Jammerthal geworden, und obwohl sein religiöser Glaube nicht eigentlich erschüttert ist, so haben seine religiösen Vorstellungen doch zeitweilig nicht mehr ihre alte begeisternde Kraft; es ist dem Mystiker in Folge dessen nicht möglich, sich aufzuraffen; er führt ein dumpfes, brütendes Leben, dessen hauptsächliche Kraftäußerungen die Unzufriedenheit mit sich selbst, die Selbstbekämpfung und das Verlangen nach Auflösung in Nichts sind. Der qualvolle Zustand kann kein kurz vorübergehender gewesen sein; denn Dante behandelt ihn noch am Schluß des *Purgatorio* als eine Sünde, deren er sich schuldig gemacht hat, und derentwegen er sich von Mathilda in der Lethe taufen lassen muß, um die Möglichkeit eines Rückfalls durchaus abzuschneiden²⁾. Genau diese Gemüthsverfaßung, richtiger diese Gemüthskrankheit, dies unwillkürliche, skeptische Zerklüftetsein in Idealvorstellungen und Erfahrungen, die dem Ideal sich in schreiendster Weise widerezen, das Hamlets Rede mit so ergreifender Klarheit und lebendiger Gefühlswärme schildert;

hellen, wes Wesens außer der „Zartheit“ denn eigentlich Hamlets „Bedenken“ sind; und weshalb er sich nicht einmal darüber klar zu werden vermag, ob er eigentlich herzhaft will oder nicht. Mauerhoff hat seine Weisheit von der Stad der Orakel, von Rom aus verkündet; wahr muß es also wohl sein, was er sagt, so dunkel uns auch die Sache bleibt.

1) Die herkömmliche, allgemein getheilte Ansicht sieht in der *Vita Nova* ein erotisches Jugendwerk Dantes, das lange vor seiner Verbannung vollendet sein soll. In Wahrheit ist die *V. N.* aber ein Buch „praktischer“ Mystik, um mich dieses Ausdrucks von Preger zu bedienen, das ganz in dem Stile von Mechthilds Fließendem Lichte Gottes gehalten ist, nur daß ein Dante natürlich nicht so holperig schreiben kann, wie die langweilige Nonne. Ich brauche mich hier aber nicht auf die Feststellung dieser Thatsache einzulassen, da es für mich völlig gleichgiltig ist, ob die Danteforschung meine Behauptung zugiebt oder bestreitet.

2) Beatrice sagt — *Purg. XXX, v. 74 f.* — zu Dante:

„Come degnasti d' accedere al monte?

Non sapei tu, chè qui è l' uom felice?“

Diese Worte spielen meiner Auffassung nach des allerbestimmtesten auf jenen qualvollen Zustand an, worin Dante gar nicht im Stande war, die Idee zu faßen, er könne möglicher Weise noch ein Mal, wenn auch erst im Jenseits, wider glücklich werden; und wo er deshalb auch den Entschluß nicht faßen, die Kraft nicht finden konnte, sich aus seiner Brütere herauszureißen.

das ist der Urquell von Hamlets Zögern und unschlüssiger Schwerfälligkeit. In dieser Verfaßung tritt er gleich zuerst auf. Damals ahnte er erst den Ehebruch seiner Mutter, sowie den Brudermord seines instinktiv gehaßten und verachteten Stiefvaters; aber er hatte doch noch keine Gewißheit. Diese erhält er jedoch durch den Rachegeist; und dadurch wird das Gemüthsleiden so hochgradig, daß an planmäßiges Entschließen nicht mehr zu denken ist; daß grade jetzt, wo ihm — wie in jener kritischen Zeit dem florentiner Dichter — vom Schicksal die schwere Pflicht des Handelns aufgebürdet wird, nur noch die melancholische Skepsis, die unwiderstehliche Sehnsucht nach dem Nichts und die fruchtlose Selbstanklage neben sarkastischer Verachtung der Außenwelt sein Erbtheil bleiben.

Man hat gemeint, diese Krankheit sei der bekannte englische Spleen, oder gar der sogen. „Weltschmerz“ gewisser moderner Geister; und es hat Commentatoren gegeben, die die Ansicht ausgesprochen haben, eben jene gemeine Hypochondrie sei das psychologische Thema des Hamlet; Shakespeare habe seinen Landsleuten gewissermaßen im Hamlet ein abschreckendes Beispiel entgegensetzen wollen. Davon kann indeß angesichts des edlen tragischen Ursprungs dieses Leides keine Rede sein. Hamlet, der am Schluß des Stücks so ostensibel als Held gefeiert wird, ist seiner Naturanlage nach durchaus eine Heldennatur. Die entgegengesetzte Ansicht Göthes scheint mir ganz unhaltbar. Der große Jammer ist ja eben, daß diese Heldennatur auf so nichtsnutzige Weise zerstört, die Menschheit seiner Wirkenskraft beraubt wird. Dem Leiden, um das es sich hier handelt, ist schlechterdings keine mittlere Menschennatur ausgesetzt, sondern nur das Genie, insbesondere das Dichtergenie. Meiner Meinung nach trifft Vischer in seiner jüngsten Auslassung über den Hamlet — *Altes und Neues*, III 372 f. — die nicht ganz zu übersehen Herr Dietrich in seinem *Constabler-Hamlet* alle Ursache gehabt hätte, den Nagel auf den Kopf, indem er sagt: „Hamlet leidet am Genie im engeren Sinne, wo die Phantasie ganz bestimmend ist, sagen wir: Phantasiegenie, und dies mit allen Zugaben einer solchen Complexion¹⁾, — er, der bei aller sittlichen Empörung, die er als höchst ethisch gestimmte Natur in sich trägt, grundnüchtern sein müßte, um angemessen zu handeln. Shakespeare hat sich gefragt“ — er wußte es sehr genau — „wie ging es unser einem, wenn ihm eine Aufgabe würde wie dem

1) Dieser wichtige Zusatz setzt eben die Möglichkeit jenes zerklüfteten Zustandes, woraus der von mir beschriebenen Seelenzustand entspringt. Die Phantasiethätigkeit, auf welche Vischer mit Recht so viel Nachdruck legt, erhält eben ihr Gestaltungsgebiet durch jenen psychischen Zwiespalt, worin der Leidende sich befindet, angewiesen, und nimmt daher die von mir bezeichnete Richtung an. Aus dieser entspringen dann wider die Paroxysmen, die Vischer so richtig und beredt schildert.

dänischen Prinzen? und er hat sich geantwortet: fürchterlich und erbärmlich! Zu einer halbwahnsinnigen Phantasieunruhe würde michs aufscheuchen! In Wizgarben, in Vulcanausbrüchen beredter sittlicher Wuth, in Seufzern, Schwermuthsträumen, und dann wider blutig grassen Bildern würde ich mein Feuer versprühen, verschießen, verhauchen, am unrechten Orte grausam handeln, den rechten Moment veszappeln, als lächerlicher böser Narr umgehen, verachtet und gefürchtet, schuldig werden, tief schuldig, die Rache gegen mich herauszufordern, wo ich Schuld strafen sollte, und wenn es sehr gut ginge, im lezten späten Augenblick ans Ziel hin nicht schreiten, sondern fallen.“

Damit ist aber die Hamlet-Frage noch nicht vollständig gelöst, namentlich auch in Vischers Sinn nicht. Um die Hamlet-Leidenschaft in ihrer ganzen Vernichtungsstärke zu zeigen, mußte sie tragisch dargestellt, es mußte gezeigt werden, daß der Prinz durch seine Leidenschaft zur wirklichen Abtrünnigkeit gegen seine Rächerpflicht gebracht, und dadurch schuldig wird. Ein wesentliches Moment also, was Vischers jüngste Auslaßung, die ja überhaupt nur eine beiläufige ist, hat auf der Seite liegen lassen, ist die viel erörterte Frage nach Hamlets Schuld. Ueber diesen Punkt nun habe ich meine eigenen Gedanken, die ich etwa so zusammenfaßen möchte. Man kann anfänglich nicht von einer Schuld Hamlets reden; denn das Entstehn jenes zerklüfteten Zustandes ist unabhängig von unserer Willkür, wie jede Temperamentsregung; und wenn das Feuer so ungeheuer weiter geschürt wurde, wie durch die Offenbarung des Geistes, dann war der Zustand auch nicht leicht zu überwinden. So sieht offenbar auch der Rachegeist die Sache an; denn er macht dem unglücklichen Prinzen keinen Vorwurf wegen seiner Unentschiedenheit und Unfähigkeit, zu einem Entschluß zu kommen. Von diesem Standpunkt aus erscheint aber die Aufführung des Zwischenspiels als Wendepunct des Schicksals, der Hamlet ins Unrecht versetzt, ihn mit Schuld belastet. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, daß die Schauspieler ebenfalls durch jene unsichtbare Schicksalsgewalt, die überhaupt Hamlets Schritte leitet, grade in dieser Zeit an den Hof von Helsingör geführt werden. Nach dem Schauspiel, zu dessen Aufführung er sich entschließt, um aus seiner peinlichen qualvollen Skepsis herausgerißen zu werden, hat er die unzweifelhafte Gewißheit, der Geist hat wahr gesprochen; es ist wirklich Gottes Gebot, du sollst rächen. Und er thut wider nichts, weil er jezt — die tollen Aufwallungen und Paradoxien im Zimmer seiner Mutter, nur eine Wiederholung der ähnlichen Auftritte nach der ersten Zusammenkunft mit dem Rachegeiste, beweisen es — wider in denselben Zustand geschleudert ist, wie zu Anfang des Stücks.

Die Aufführung des Schauspiels hatte unter allen Umständen nur dann Berechtigung, wenn der Prinz wirklich so eisern entschlossen war, wie er es sich einredet, weiter zu handeln, falls das Schauspiel —

als Gottesurtheil — die Anklage des Geistes bestätigte, und wenn er nicht vielmehr — unbewußt, instinktiv — das Schauspiel nur als Nahrungsmittel für seine Phantasie benutzt hätte. Aber obgleich die Schuld an den Tag kommt, doch verharret Hamlet in seiner melancholischen Unthätigkeit, nach einem kurzen Momente colerischen Aufloderns. Die Kritik braucht sich keineswegs den Kopf darüber zu zerbrechen, was Hamlet nach dem Schauspiel für Maßregeln gegen den König hätte ergreifen sollen; ihr genügt, daß absolut betrachtet, das weitere Zaudern schuldhaft ist; und daß es, namentlich vom Standpunkte des Dichters aus als solches betrachtet werden muß. Es nimmt fortan den Charakter des Ungehorsams gegen ein ernstes, heiliges Gebot an, das an ihn ergangen; eines Ungehorsams, der nothwendig, wie der Prinz auch von Anfang an ahnt¹⁾, seine eigene Vernichtung nach sich zieht, weil das waltende Schicksal seine Unerbittlichkeit und die sociale Unentbehrlichkeit der von ihm geschützten Idee gar nicht anders offenbaren kann. Das sieht der Prinz auch selbst am klarsten ein. Sein Monolog, IV. 3, beim Zusammentreffen mit den Leuten des Fortinbras ist nicht bloß mehr seine Klage über Hemmnisse in Folge innerer Verstimmung, wie die früheren Monologe, sondern eine wirklich motivirte Selbstanklage. Der Prinz sieht es ganz klar ein, daß er seit dem Schauspiel und durch dasselbe wirklich zum Handeln verpflichtet ist. Er hat damit seine Batterien demasquirt, und den Krieg förmlich eröffnet; jezt also steht es nicht mehr in seinem Belieben auszuweichen; er muß Stand halten, und dem höchsten Befehle gemäß den Feind zur Uebergabe zwingen. Anstatt dessen läßt er sich doch durch seine Gemüthsverfassung bestimmen, dem Könige zu weichen, und die nutzlose Reise nach England anzutreten. Und als er von England zurück ist, führt er gar die Scene am und im Grabe der Ophelia vor den Augen des Königs auf; aus keinem anderen Grunde auf, als weil alle Umstände ihn wider zu lebhaft an das Schreckliche erinnern, das er zu rächen hat²⁾.

Wie ich schon gesagt, der zerklüftete Seelenzustand Hamlets ist ein autopathologisches Gemälde Shakespeares. Daran will ich noch ein Par Bemerkungen knüpfen, die mich dann auch zu Gior-

(Der pantheistische Grundzug der Hamlet-Tragödie, sowie der shakespearischen Tragödie überhaupt.)

1) Am deutlichsten zeigt sich das, nachdem Osrik die höchst verdächtige Aufforderung zu der höchst verdächtigen Wette überbracht hat. Diese Ahnung gehört aber überhaupt zu den retardirenden Momenten in der Seele des Prinzen; aus ihr ist ms. Es. auch sein instinktiv dämonischer Bruch mit Ophelia zu erklären.

2) Hamlet entschuldigt sich später bei Laertes mit seinem „Wahnsinn.“ Ganz richtig. Jedes Mal wenn der Wind nord-nord-westlich weht, d. h. wenn er an „das Uebel der Welt“ erinnert wird, das er zu rächen hat, wird er „toll“; sonst kann er wohl den Jagdfalken vom Reiher, auf den er Jagd macht unterscheiden, das heißt, weis es wohl anzufangen, sein Wild zu jagen.

dano Bruno überführen werden, dessen hier ebenfalls noch notwendig zu gedenken ist.

Dante hat sich aus dem gleichen Dilemma mit Hilfe der stoischen Moralphilosophie herausgerißen. Das irdische Leid ficht ihn schließlich nicht mehr an; er kehrt der gesamten Erdenwelt als einer „foul and pestilent congregation of vapours“ den Rücken, und es bleibt für ihn nur die Trauer über die geschwundene Seligkeit, sowie die Sehnsucht nach ihr, nach der himmlischen Beatrice. Dante kennt also nur noch den spiritualistischen Idealismus des Absoluten. Einen wesentlich anderen Weg dagegen hat Shakespeare eingeschlagen, der ihn unter gewissen Gesichtspunkten, die von der Forschung gewöhnlich ausschließlich ins Auge gefaßt werden, von Dante vollständig absondert. Shakespeare, der ms. Es. absolut nichts vom schulmäßigen Philosophen an sich hat, sondern überall als Seelenkenner und Dramatiker operirt, und stets ein wirklich volksthümliches, allgemein verständliches Element bewahrt, das dem Florentiner durchaus abgeht, er konnte unmöglich die Kluft dadurch beseitigen, daß er mit philosophischer Hacke die eine Wand einriß, sondern er hat sie ausgefüllt durch das Mittel des Humors, das beide Wände zur flüssigen, einander durchdringenden Masse macht. Er kennt nicht bloß eine transcendente Welt des Ideals, der Normalität, und die dieser Normalität entgegengesetzte Welt des irdischen Jammerthals, sondern schon hier zeigt sich ihm das Ideal wirksam und die Willkür vernichtend. Der pantheistische Zug des Humors erkennt das Walten der Gottheit schon hienieden; die unideale Wirksamkeit zerschellt ihm an den ewigen Gesezen des Geistes, und der Humor ist der Merker, der diesen Process wahrnimmt; er daher auch der irdische Versöhner zwischen „Ideal und Welt.“

Shakespearescher Humor beseelt auch den Prinzen Hamlet; aber sein Humor ist noch nicht vollflüssig, noch „unversöhnt¹⁾“, und eben deshalb der Prinz noch nicht wider zu ganz freier Selbstbestimmung zurückgekehrt. Der Humor seines Dichters dagegen hatte damals bereits den Conflict überstanden; er war ganz versöhnt, und konnte eben deshalb einen Hamlet schaffen. Der pantheistisch fatalistische Grundzug der Tragödie Hamlet scheint mir ein unwiderleglicher Beweis dafür zu sein²⁾.

1) Vrgl. über den Gegensatz des versöhnten und unversöhnten Humors Vischer, Ueb. d. Erhabene und Komische, S. 213 f.

2) Wie ich darauf komme, der Hamlettragödie einen pantheistischen Grundzug zuzuschreiben, habe ich bereits in der Einleitung, S. 21 bes. N. 1 gesagt. Hier will ich nur noch auf Folgendes aufmerksam machen. Dieser Charakter drückt sich vornehmlich im Eingreifen des Geistes, und in der Art, wie er bei diesem Eingreifen dirigirt wird, durch die Gestirne, den Hahnenschrei, das Johannisiwürmchen usw. aus. Der fatalistische Charakter derselben ist heute wohl so ziemlich allgemein anerkannt. Sind wir — oder eigentlich „Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft“, der anzugehören ich nicht mehr das Vergnügen habe — heute doch sogar schon

Hier aber stoßen wir auf Giordano Bruno. Daß Shakespeare diesen italienischen Philosophen, der kurz vor der Ankunft des Dichters in London dort gelebt und gelehrt hatte, gekannt hat, wird uns jetzt völlig zweifellos sein; haben wir doch auch oben bereits grade im Hamlet ein sprechendes Zeichen dieser Bekanntschaft gefunden. Eben dieser Philosoph hat nun aber unstreitig pantheistische Anschauungen; und so entsteht die Frage, ob nicht vielleicht der pantheistische Grundzug der Schicksalstragödie Hamlet auf Giordano zurückzuführen ist. Tschischwitz thut es in der mehr erwähnten Monographie über die Tragödie (S. 49 f.) nicht; aber unverkennbar nur aus dem Grunde, weil ihm eben jener Grundzug der Tragödie entgangen ist. Richtig ist aber gewiß dennoch, die Frage zu verneinen. Die pantheistische Seite der Hamlet-Tragiödie hat ebenso wenig etwas mit Philosophie zu thun, wie irgend eine andere Schöpfung unseres Dichters, der überhaupt niemals schulmäßig consequent und analytisch, sondern in allen Fällen nur künstlerisch, bez. poetisch gedacht hat. So auch in unserem Falle, wo es sich lediglich um einen unwillkürlichen Ausfluß des Humors und des dichterischen Beseelungstriebes, des symbolischen Zuges der Dichtkunst handelt. Shakespeares Gottheitsvorstellung ist unverkennbar eine dualistisch deistische, eine transcendent spiritualistische, wie seine Vorstellung vom Geiste, der ihm wohl — wie der Tempest zeigt — aus keinem anderen Grunde vom Geiste des allgegenwärtigen Gottes beeinflußt wird, als weil er Dantes Theorie von der Entstehung des Menschengestes für wahr hält.

Zum Schluß nur noch die Frage: was mag unseren Dichter mit der Göttl. Komödie zusammengeführt haben? Da Scartazzini („Dantes Vision i. irdisch. Paradiese“ usw. Dante-Jahrb. II, 140) behauptet, Matthias Flacius Illyricus habe bereits Dante als Vorläufer der Reformation bezeichnet, so habe ich kurze Zeit lang geglaubt, dieser eminente Lutheraner, der ja auch etwa anderthalb Jahre (1566 u. 67) in den Niederlanden (Antwerpen) gewesen ist¹⁾, könne durch seinen Catalogus testium²⁾ die geistige Bekanntschaft der beiden Dichtergrößen vermittelt haben; ist doch Shakespeare, wie ich gezeigt habe, selbst in den Niederlanden gewesen, und macht er doch im Hamlet einen stark accentuirten Gegensatz zwischen Wittenberg und Paris, den ich nur auf seinen

VI. Was hat Shakespeare zu Dante geführt?

von Herrn Karl Dietrich mit einer Brochüre „Hamlet der Konstabel der Vorsehung“ (Hamburg 1883 8^o) beschenkt, worin jener Gedanke mit etwas mehr energischer, als logischer und ästhetischer Consequenz selbst schon auf die Ländereien ausgedehnt ist, die Norwegen an Dänemark unter dem alten Hamlet „rechtskräftig eingebüßt“ hat.

1) Vrgl. die Biographie von Flacius in Bd. VII der „Allg. deutsch. Biographie“ (Leipzig 1878, 8^o) insbes. S. 98.

2) Vrgl. a. a. O., S. 94f.

Aufenthalt in Holland zurückführen kann. Indeß diese Vermuthung habe ich fallen lassen müssen, weil Scartazzinis Behauptung ein Irrthum ist¹⁾. Bedürfen wir denn aber überhaupt eines solchen Mittlers? Gewiß nicht. Die Dante-Biographie, lag jedermann, der sich dafür interessirte, vor Augen; der gegen ihn begangene Justizmord, in dem Shakespeare, wie ich schon früher bemerkt habe, nothgedrungen ein sprechendes Analogon seines eigenen Schicksals sehn mußte, war eine altbekannte geschichtliche Thatsache; und das eben dürfte der Magnet sein, der den englischen Dramatiker zum florentiner Mystiker hingezogen hat. Shakespeare war zu vertraut mit den Geheimnißen der Dichterseele, um nicht von vornherein bestimmt zu wissen, daß dies schwere Schicksal und seine moralische und künstlerische Ueberwindung nothwendig — wie es wirklich ist — den Dreh- und Angelpunkt von Dantes Hauptwerk bilden mußte.

1) Den Catalogus, der für Shakespeare allein in Frage kommen könnte, habe ich selbst nachgesehn; in ihm ist Dante nicht mit aufgeführt. Sollte Scartazzini sich auf die „Magdeburger Centurien“ stützen, die mir leider nicht zu Gebote stehen, so ließe sich immerhin nicht unbedingt behaupten, daß es grade Flacius gewesen, der Dante den Vorreformatoren zugezählt habe.

II.

Der Nachhall der stratfordor Katastrophe in Shakespeares eigenen Dichtungen.

In der Einleitung (S.S. 3 ff.) habe ich bereits die Frage erörtert, in wie weit es dem Biographen gestattet ist, auf die autopathologischen Ausgangspunkte des Dichters einzugehn, ihnen nachzuforschen, und muß hier nochmals mit einigen Worten darauf zurückkommen. Es ist gewiß, in dieser Richtung kann viel verfehlt werden, indem die klare Idealvorstellung autobiographisch verzerrt und verkleinert, indem an die Stelle des immerhin empirisch angeregten, aber über die egoistische Erfahrung weit ausgedehnten, menschheitlichen Schauens, wider der eng begrenzte empirische, für das Allgemeine nichtssagende Standpunkt gerückt wird. Aber es giebt auch einen höheren Gesichtspunkt, von dem aus der Biograph solche Dinge betrachten kann, einen Gesichtspunkt, von dem aus nicht nur alles Kleinliche schwindet, sondern zugleich das Große wächst. Es ist das der Gesichtspunkt, der das Losringen vom eignen Leiden zum allgemein menschlichen Gefühl, zur absoluten Wahrheit zeigt. Warum — sofern es mit geschichtlichen Mitteln möglich ist — nicht diesen Läuterungsprocess, den großartigsten, den ein Menscheng Geist durchleben kann, verfolgen? Es bleibt bestehn, daß es Dichtungen giebt, welche — wie Dantes *Vita Nova* und die Götth. Komödie — entweder wesentlich autobiographisch sind, oder wenigstens mehr oder weniger bedeutende autobiographische Bestandtheile haben. Andererseits giebt es auch Fälle, wo die schwunghafte Erhebung des Dichters sich zufällig in ihrer ganzen Ausdehnung veranschaulichen läßt, weil wir im Stande sind, mit größter Wahrscheinlichkeit den irdischen Punkt zu bezeichnen, von wo aus seine Erhebung stattgefunden hat. Beide Fälle liegen auch bei Shakespeare vor; und ich vermag keinen Grund abzusehn, der den Biographen hindern könnte, sie mit seinem Lichte zu beleuchten. Aber freilich, es muß dabei nicht bloß unbedingt alles Tendenzmäßige ausgeschlossen bleiben, sondern die Sache muß überhaupt mit bescheidenem Feingefühl ausgeführt werden, so daß der Dichtung nichts wider ihre eigene Weisung und Leitung aufgehalst wird. Ich will es mir nun gestatten, im Nachfolgenden

von diesem Standpunkte aus einige Andeutungen zu geben; selbstverständlich aber eben nur Andeutungen. Weiter darf in solchen Sachen schon der Unsicherheit des Terrains wegen nicht gegangen werden; und dann genügen auch Andeutungen vollkommen dazu, den Blick auf diejenige Stelle des inneren Seelenlebens des Dichters zu lenken, wohin es nothwendig ist.

Es ist natürlich, daß die autopathologische Erfahrung in den ersten jugendlichen Anfängen des Dichters sich ammeisten dem gradezu Autobiographischen nähert; und zwar muß dies besonders dann der Fall sein, wenn ein so wohlbegabtes Dichtergemüth wie dasjenige Shakespeares so furchtbare Erschütterungen zu durchkämpfen gehabt hat, wie die stratforder Katastrophe¹⁾. In diesen — ich möchte sagen marloweschen — Stadium seiner Entwicklung hat Shakespeare zwei Werke sehr ungleicher Art geschrieben: die Tragödie Titus Andronicus und die Romanze Venus und Adonis²⁾. Die erstere braucht hier nur genannt zu werden; die letztere dagegen verlangt eingehendere Besprechung.

1. Venus und Adonis.

Venus und Adonis nennt Shakespeare in dem Schreiben, womit er die Romanze dem Grafen Southampton zueignet, „den Erstgebornen seiner Phantasie“. Diese Bezeichnung hat der Kritik viel Kopfzerbrechen gemacht; unbeanstandet wird sie nur von

1) In seiner genialen Sprachweise deutet Shakespeare selbst dies Hamlet III. 2 an, indem er den Prinzen zu Ophelia sagen läßt: „So long? Nay, then let the devil wear black, for I'll have a suit of sables.“ Das Zobelkleid (suit of sables, nicht ermine, wie Hanmer hat emendiren wollen) ist die Tracht des Alters. (Vrgl. Schmidt, Sh. Lexic., s. v. sables). Hamlet will also sagen, die kurze Spanne Zeit seit dem Tode seines Vaters habe ihn durch ihre schrecklichen Erfahrungen plötzlich altern lassen.

2) Die Ausstellungen, welche Hazlitt in einer von Dowden (S. 38 f., N. 1) mitgetheilten Stelle, theilweis vollkommen richtig, gegen die Romanze macht, erklären sich hauptsächlich aus ihrem jugendlich autobiographischen Charakter, nicht aber aus dem, was Coleridge darüber gesagt hat, wie Dowden a. a. O. meint. Derselbe Erklärungsgrund muß auch herangezogen werden bei den Ausstellungen von K. Elze (im Anschluß an Gervinus) — Will. Shakesp. S. 362. Diese letzteren sind aber durchaus nicht berechtigt. Es muß durchaus bestritten werden, daß die ideelle Grundstimmung des Gedichtes dasjenige sinnliche Gepräge trägt, was Gervinus und K. Elze daran tadeln. Die ideelle Grundstimmung liegt vielmehr, wie ich zeigen werde, in der Zurückweisung dieser Sinnlichkeit durch Adonis, in seiner moralischen Abwendung von ihr; und nur um diese moralische Action in ihrer ganzen Energie anschaulich zu machen, hat Shakespeare die sinnliche Gluth in so starken Farben geschildert. Diese Schilderung selbst, um derentwillen Gervinus und Elze die Dichtung geschaffen wähnen, ist aber ms. Es. ganz sicher in der Hauptsache auf autobiographische Motive zurückzuführen. Venus und Adonis verräth — so weit ich die Romanze verstehe — in eclatanter Weise das Misbehagen des Dichters, zu einem Leben verdammt zu

wenigen Schriftstellern hingenommen¹⁾; und in der That hat es mit ihr seine besondere Bewandniß. Zunächst ist nicht daran zu zweifeln, daß Shakepeare schon früher in Stratford Gedichte gemacht hat; die Romanze selbst spricht es unmisverständlich in St. 181 („Alas, poor world“ usw.), und besonders in St. 184 („To see his face“ usw.) aus. Unter keinen Umständen darf also das „the first heir of my invention“ so gedeutet werden, als ob dadurch die Romanze schlechthin für Shakespeares erste Dichtung erklärt werden sollte. Andererseits ist aber auch nicht daran zu zweifeln, daß die Bezeichnung, deren Absichtlichkeit augenfällig ist, von irgend einem Gesichtspunkte aus betrachtet, absolute Wahrheit sein muß. Unter allen Umständen kommen wir also zunächst zu dem Ergebnis, daß Shakepeare damit hat sagen wollen, Venus und Adonis sei der Erstling von dem, was er damals seine „invention“ nannte. Was versteht er aber darunter? F. Krauss bemerkt — Shakespeares Selbstbekenntnisse (Weimar 1882, 8^o), S. 37: „Ein Sonett Draytons zeigt, was die Elisabethaner unter invention verstanden. Drayton sagt sehr emphatisch, seine Sonette seien nicht persönlich gemeint; er schreibe phantastisch; und er unterscheidet genau zwischen den Sonetten of reality und jenen of invention. Viele giebt es, die sich in dieser Art auszeichnen, deren aufgepuzte Reime von Erfindung strozen. (Whose well tricked rhymes with all invention swell).“ Mir scheint, Krauss hat den eigentlichen Sinn von Draytons Worten, namentlich den Gegensatz von Reality und Invention nicht vollkommen richtig aufgefaßt. Drayton nennt Sonnets of Reality offenbar diejenigen, bei denen die Wirklichkeit, um die es sich handelt, klar hervortritt, und im Gegensatz dazu Sonnets of Invention diejenigen, wo dies nicht der Fall ist, sondern jene Wirklichkeit hinter Phantasieformen versteckt ist. In diesem letzteren Sinne nennt auch Shake-

sein, das seinen Geist in keiner Weise befriedigte, sondern ihm nur die Reize der üppigsten Sinnlichkeit bot.

Ich bemerke noch ausdrücklich, daß ich den von K. Elze a. a. O., S. 157, N. 1, angezogenen Aufsatz von Tschischwitz nicht eingesehn habe, weil ich mir — angesichts gewisser Auseinandersetzungen dieses Sprachgelehrten — nichts davon versprechen konnte.

1) Dowden spricht — S. 36 -- so, als nehme er die Worte im strengsten Sinne als bare Münze, und auch K. Elze — Will. Shakesp., S. 362 f. — dessen Einfluß auf Dowden mir hier völlig unverkennbar scheint, giebt die Möglichkeit zu, daß V. u. A. das schlechthin erste Gedicht Shakespeares sei. Halliwell, Life of Sh., S. 158, will die Worte von der ersten „production of magnitude“ verstanden wissen, was die reine Willkür ist. Delius meint — in seiner Einleitung zu V. u. A. — die Worte „zwängen nicht zu der Annahme, daß dies lyrisch-epische Werk fallen dramatischen Werken Shaksperes als erster dichterischer Versuch voraufgegangen sei, wie manche Kritiker wollen“; wie sie aber sonst zu verstehen, darüber läßt er sich nicht aus. Es wird nicht nothwendig sein, die Rundschau noch weiter auszudehnen.

speare unsere Romanze „the first heir of my invention“, die erste Phantasieform, welche das in sich aufgenommen, was er auf dem Herzen hatte¹⁾. Der Ausdruck hat aber noch einen bestimmteren Sinn; und dieser zeigt sich, wenn wir gewisse Thatsachen in Betracht ziehn.

K. Elze (a. a. O. u. ebendas. S. 157), und diesem nach Dowden (a. a. O.), nehmen an, Venus und Adonis sei im wesentlichen nur eine Stilübung, die möglicher Weise schon in Stratford gedichtet sei²⁾. Dem steht indeß die sogleich nachzuweisende Thatsache entgegen, daß die Romanze sachlich die stratforder Katastrophe zum Gegenstande hat, also sicherlich erst nach der Flucht von Stratford entstanden ist. Und eben diese Thatsache ist es, was den in Rede stehenden Ausdruck erst vollkommen verständlich macht. Shakespeare will sagen, das sei der erste Stoff, in den er das Pathos der Katastrophe, seiner eigenen Lebenserfahrung, invention in einem ungewöhnlichen, hier ironisch gemeinten Sinne, hineinphantasirt habe.

Wie kommt denn aber unser Dichter dazu, in der Dedicationschrift ausdrücklich diese Thatsache zu constatiren? Ich habe schon gesagt, daß ich darin eine augenfällige Absichtlichkeit sehe; und ich muß hinzufügen, daß es mich wunder nimmt, daß die Shakespeareforschung nicht schon längst in derselben Meinung die angeregte Frage aufgeworfen hat. Auffallend ist die in Rede stehende Thatsache gewiß; und ihre richtige — wenigstens muthmaßlich richtige — Aufklärung ist nicht bloß für die Shakespearebiographie im allgemeinen ersprießlich, sondern bringt auch die Frage, was die Worte „the first heir of my invention“ besagen, erst zum vollen Austrage.

Ich glaube, man hat dabei an die Kämpfe anzuknüpfen, welche den Dichter 1591 veranlaßten, sich zeitweilig zurückzuziehen, ja überhaupt London zu verlassen. Wir sind durch eine Ansprache an den Leser, welche Chettle, ein untergeordneter Kampfgenosse der Akademiker, seinem Pamphlet „Kindharts dream“, das Ende 1592 erschienen ist, vorgesezt hat³⁾, in den Stand gesetzt,

1) Daß Shakespeare selbst das Wort in diesem Sinne gebraucht hat, zeigt ms. Es. Son. 38.

2) Die Möglichkeit giebt auch Delius — a. a. O. — zu, ebenso Tschischwitz in seiner Hamletausgabe (Halle 1869, 8^o), Einleitg., S. XXXIX, u. a. Der englische Forscher Furnivall hat früher aus Venus und Adonis selbst sogar den Beweis zu führen gesucht, daß die Romanze schon in Stratford entstanden sein müsse, später jedoch diese Ansicht zurückgezogen. Vrgl. Dowden, S. 36, N. 1 und den Zusaz des Uebersetzers Wagner zu dieser Note. Die in dem Zusaze constatierte Thatsache, daß Furnivall die Ansicht zurückgezogen, hat Dowden seltsamer Weise ganz unbeachtet gelaßen.

3) Vrgl. Dyce, The dramatic and poetical works of Rob. Greene and George Peele, London 1874, 4^o, S. 58, Note, u. S. 60, Note. Vrgl. auch K. Elze, Will. Shakesp., S. 165.

zu erkennen, daß Shakespeare in jener Zeit privatim gegen die Verleumdungen der Akademiker eingeschritten ist; ja, da Chettle dort öffentlich bekundet, „divers of worship“, das heißt mehrere Herren vom Adel, hätten Shakespeares lautere Rechtschaffenheit und seine wizige Schreibart — insbesondere wohl seinen wizigen Sonettenstil — bezeugt, so müssen wir sogar dringend muthmaßen, daß Southampton bei diesem privaten Einschreiten den Secundanten des Dichters abgegeben hat. Sollte also nicht auch die Publication und Dedication der Romanze Venus und Adonis durch diese Dinge veranlaßt sein? In der That, ganz sicher. Nehme man vorerst nur einen Augenblick meine Behauptung, daß die Romanze zu den autobiographischen Dichtungen Shakespeares gehört, als feststehende Thatsache an, so ergeben sich auch sofort höchst einleuchtende Nützlichkeitsgründe dafür. Grade der autobiographische Charakter der Romanze erklärt nämlich ihre Benutzung in jenem kritischen Augenblicke. Sie ist ursprünglich offenbar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt gewesen ¹⁾, sondern der Dichter hatte darin lediglich zu eigener Herzenserleichterung sein Pathos ausgehaucht; nichts konnte also klarer darüber Auskunft geben, wie dieser unparteiische Zeuge, daß es mishandelnde Verleumdung war, wenn seine akademischen Gegner ihn als verlaufenen Strauchdieb ausschrien. Hier zeigte er sich im Gegentheil als durchaus edler Mensch, der sich, wie sein Adonis, der üppig verweichlichenden Völlerei sinnlicher Liebe ab- und seinem höheren Berufe zugewendet hatte. Eben deshalb trat er jetzt mit dieser Erstgeburt ans Licht, und sprach es ausdrücklich öffentlich aus, sie sei der erste „Erbe“ seiner „Invention“. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt auch die Thatsache, daß die Romanze dem Grafen Southampton zugeeignet wurde, große biographische Erheblichkeit.

Das alles hat keiner klarer durchschaut, wie Marlowe und sein akademischer Anhang. Shakespeares höfische Connexionen sind Nash schon im Pierrce Pennyless ein Aergerniß; und es ist ms. Es. zweifellos, daß die Schimpfreden in der Groatsworth-Invective (Ende 1592) von „rohen Bedienten“ usw. hauptsächlich durch eben diese Connexionen veranlaßt sind. Jetzt aber bringen sie sogar den sauberen Ganymedes-Mythus auf. Shakespeare soll eines hohen Herrn Ganymedes in den Niederlanden gewesen sein ²⁾; und Mar-

1) Die entgegensezte, von Reardon aufgestellte, und von K. Elze — Will. Shakespeare, S. 363 — gebilligte Ansicht wird alsbald quellenmäßig widerlegt werden.

2) Vrgl. Bd. II. S. 65—67; (73—76); 90—102; (83—87). Außer Marlowe hat noch ein jüngerer Akademiker, John Marston, die Romanze Venus und Adonis mitzunehmen versucht. Derselbe wird von Fitzgeoffrey in seinen „Affaniae“ (Bch. II) ebenso wie Thom. Nash höchlichst gefeiert, ist sicher auch wohl mit Nash befreundet gewesen, wie er es anfänglich

lowe setzt der Romanze Venus u. Ad. seine Romanze Hero und Leander entgegen, um Shakespeare zum Lügner zu stempeln, (vgl. II. 39 ff.), und die akademischen Verleumdungen in neuer Form zu wiederholen. Vor Marlowes Romanze findet sich aber nirgends auch nur die leiseste Anspielung auf Shakespeares Venus und Adonis ¹⁾; der mar-

mit Ben Jonson und George Chapman war; und hat also vermuthlich mit zu Shakespeares akademischen Widersachern gehört. Dieser Satiriker und Dramatiker ließ nun 1598 ein Buch erscheinen, welches den Titel führt: „The Metamorphosis of Pigmalion's Image. And certaine Satyres“; und die erst genannte Metamorphose ist die hier in Betracht kommende, ohne Zweifel wohl satirisch — in nashchem Sinne — gemeinte Dichtung. Es findet sich in Maß f. M., III. 2, folgende, dem Lucio in den Mund gelegte Bemerkung: „What, is there none of Pygmalion's images, newly made woman, to be had now, for putting the hand in the pocket and extracting it clutched?“ und in dieser hat ehemals schon Steevens eine Anspielung auf Marstons Metamorphose vermuthet, während heute K. Elze — Will. Shakesp., S. 364 — mit Recht die Sache als durchaus zweifellos behandelt. Eben diese Stelle, deren Sinn ist: Was, so frivole Dichtungen, wie die Metamorphose von Pygmalions Statue, die wir uns erst neulich als Kammerjungfer zugelegt haben, sollen fortan nicht mehr vertrieben werden, weil man uns nur nuzlos das Geld damit aus der Tasche lockt? liefert aber ms. Es. auch schon den Beweis von der anti-shakespeareschen Tendenz der marstonschen Dichtung, da unser Dichter sich sonst schwerlich überhaupt, am allerwenigsten aber in dieser Form, mit ihr befaßt haben würde; und die unmittelbar darauf folgenden Worte Lucios bestätigen ms. Es. die Annahme erst recht. Elze bezeichnet — a. a. O. — Marstons Metamorphose als „Nachahmung“ von Venus und Adonis, und zwar als würdelos obscöne. Das scheint auch Shakespeare angenommen zu haben; denn unmittelbar vorher, ehe er die „Pygmalion's images“ in Lucios Rede berührt, läßt er denselben sagen „What, (Pompey), at the wheels (nicht heels) of Caesar?“ — nämlich Caesar-Shakespeares. — „Art thou led in triumph?“ (Willst auch du noch seinen Triumph verherrlichen?) Shakespeare selbst betrachtet Marstons „Nachahmung“ aber offenbar als tendenzmäßige akademische Verhöhnung seiner Dichtung, und identificirt Marston daher gewißermaßen mit dem Kuppler Pompejus, wie es auch seine frivole Obscönität verdient. Beiläufig kann man daraus aber auch ersehen, daß der Dichter seine eigne Dichtung von jedem kupplerischen Hauche frei geglaubt, sie nicht für ein „Pygmalion's image“ gehalten hat.

1) Der englische Gelehrte James Reardon hat in einem Aufsaze „Shakespeare's Venus and Adonis and Lodge's Scilla's Metamorphosis“ (The Shakespeare-Society's Papers, vol. III, London 1847, 8^o, S. S. 143—146) die Hypothese aufgestellt, unsere Romanze — die nach ihm in Stratford vor Shakespeares Abgang 1586 oder 1587 entstanden ist — habe bereits (seit der angegebenen Zeit) in London handschriftlich circulirt, und ist von dieser Basis aus zu der Annahme gekommen, Thom. Lodge habe sie bei seiner 1589 durch den Druck publicirten Romanze „Scilla's Metamorphosis, interlaced with the unfortunate love of Glaucus“ benutzt. Ist diese Annahme thatsächlich richtig, so ist allerdings meine Darstellung im Texte unhaltbar; ist sie aber nicht richtig, so habe ich — wie bis jetzt die Dinge liegen — Recht; denn außer dem Gedicht Lodges hat sich bisher keine einzige Benutzung, bez. Berücksichtigung

loweschen Dichtung dagegen sieht mans deutlich an, daß sie unter dem frischen Eindruck der Lectüre von Shakespeares Romanze ge-

von Shakespeares Romanze nachweisen laßen, die sich nicht entweder erweislich auf den Druck von 1593 oder die späteren Drucke zurückführen ließe, oder wo die Verhältnisse nicht so lägen, daß dem Zurückgreifen auf jenen Druck keinerlei vernünftiges Bedenken entgegensteht. In ersterer Beziehung verweise ich auf einen Aufsatz von Hugh Anderson „Shakespeare's Venus and Adonis, illustrated by his contemporary Thom. Heywood“ (in dem bezeichneten Bande der Sh.-Soc.-Papers, S. S. 54—57); in letzterer auf die Ausführungen, die ich selbst soeben über das Verhältniß der Akademiker, besonders Marlowes, zu Shakespeares Venus und Adonis gegeben habe. Von deutscher Seite haben nun allerdings K. Elze — Will. Shakesp., S. 364 — und Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 365, Note **, dem englischen Gelehrten widersprochen; letzterer jedoch in so oberflächlicher Weise, daß sein Widerspruch ms. Es. ohne Bedeutung ist; und K. Elze hat sich dadurch, daß er Reardons oberste Voraussetzung, die handschriftliche Circulation von Venus und Adonis Jahre lang vor dem Druck von 1593, gelten läßt, die Hände offenbar so gebunden, daß sein Widerspruch unberechtigt ist. Die Frage darf also vorläufig als abgeschlossen nicht betrachtet werden. Ich glaube jedoch, daß eine erneuerte Untersuchung unbedingt zur Verwerfung von Reardons Ansicht führen muß.

Der englische Gelehrte faßt — S. 143 — das Fundament seiner Annahme in folgendem Satz zusammen: „Lodge's poem is written in the same stanza, and in various points seems to adopt Venus and Adonis as a model; nay, near the commencement of it, the author actually adverts to the same incidents, and in terms which read exactly as if he had endeavoured to adopt the same style.“ Also drei Argumente:

- 1) dieselbe Form der Stanze;
- 2) Venus und Adonis habe Lodge als Stilmuster gedient; und endlich
- 3) „near the commencement of it, the author actually adverts to the same incidents“ usw.

Da sich weder annehmen läßt, daß Shakespeare Venus und Adonis erst 1593 oder gar noch später gedichtet habe, noch auch, daß er später das Versmaß seiner Dichtung geändert, so würde das erste Argument die Sache definitiv in Reardons Sinne entscheiden, wenn derselbe nicht einen erheblichen Punkt übersehen hätte. Die Venus und Adonis-Stanze ist kein originales Versmaß Shakespeares, sondern dem Chaucer entlehnt. Warum soll nun nicht ebenso gut Lodge dasselbe Versmaß von Chaucer haben? Das zweite Argument kann offenbar gar nicht in Betracht kommen; es ist reine *petitio principii*; und so bleibt denn das dritte allein übrig. Auch das ist theilweis — in dem Satze „in terms which read exactly as if he had endeavoured to adopt the same style“ — genau dieselbe *petitio principii*, wie das zweite Argument, und also mit diesem zugleich beseitigt. Was dann noch davon übrig bleibt — „the author actually adverts to the same incidents“ — weist sich aber bei näherem Betracht als Irrthum aus. Reardon hat dabei drei (S. 143 f.) wörtlich mitgetheilte Stenzen im Auge, welche die Trauer der Venus über des Adonis Leiche schildern. Ich habe theilweis schon gezeigt, und werde alsbald noch deutlicher zeigen, daß Shakespeare grade diesen Theil des Mythos mit vollster Selbständigkeit behandelt hat; Lodges Darstellung aber hat nicht den leisesten Anklang an diejenige Shake-

schrieben ist (vrgl. Bd. II. 46—50); und da Marlowe sein Werk unvollendet hinterlassen hat, so können wir doch wohl nicht zweifeln, daß es erst nach der Herausgabe der Quarto von Venus und Adonis von 1593 in Angriff genommen ist. Wir dürfen also gewiß annehmen, daß Shakespeare den „first heir of his invention“

speares; es ist vielmehr deutlich ersichtlich, daß er die völlig abweichende Darstellung Ovids — Metam., X. v. 717—727 — vor Augen gehabt hat. Nach Shakespeare weilt Venus in dem Walde, wo Adonis jagt, und lauscht angstvoll, weil sie weiß, daß er den gefährlichen Eber jagt. Als sie dann aus der Ferne das Jagdhallo hört, eilt sie zu Fuß nach der Stelle, woher es ertönt, und wo sie ihren Adonis frisch und gesund zu finden hofft. Vollkommen anders dagegen bei Ovid. Er läßt die Venus den ihr ergebenen Adonis ermahnen, sich der Löwenjagd zu enthalten, und dann in ihrem Schwanenwagen nach Cypern von dannen fahren. Darauf aber fährt, er v. 717 ff., fort:

„Vecta levi curru medias Cytherea per auras
Cypron olorinis nondum pervenerat alis;
Agnovit longe gemitum morientis, et albas
Flexit aves illuc.“ usw.

In genauester Uebereinstimmung hiermit schildert nun Lodge in euphuistischer Ausschmückung und Breite in der ersten der von Reardon mitgetheilten Stanzen, wie Venus auf ihrer Luftreise nach Cypern das Todesklagen des Adonis hört, und dadurch bewogen wird, sich zur Unglücksstätte zurückzubeben.

„And Venus, starting at her love mate's (!) crie,
Forcing her birds to haste her chariot on“,

usw. beginnt darauf die zweite Stanze.

Thom. Lodge hat sich bekanntlich an der Seereise des Lord Thom. Cavendish (Candish) vom Juli 1586 bis September 1588 betheiligt; und das ist offenbar die Veranlassung, die ihn dem Scyllamythus zugeführt hat. Er spricht darin in der akademisch euphuistischen Weise aus, daß diese Seereise ihn innerlich verwandelt habe, so daß er nicht mehr „to Penny-knaves' delight“, d. h. keine Theaterstücke mehr schreiben will; und aus demselben Grunde hat er am Anfange des Gedichts den Adonis-Mythus berührt. Scyllas Versteinerung — das hyperbole Sinnbild seiner eigenen Versteinerung den „Penny-knaves“ gegenüber — ist ihm ein Analogon zu des Adonis Tode und Todesart. Reardon hat diesen allegorisch euphuistischen Zug des Gedichts offenbar nicht erkannt; deshalb hat er sich die Einmischung der Adonissage nur aus shakespeareischem Einfluß erklären können; und in diesem Umstand ist der eigentliche Ursprung der hier zurückgewiesenen Annahme zu suchen. Von diesem Standpunkte aus hat er sich dann auch das zweite Argument gebildet, das ms. Es. bloßes Vorurtheil ist.

Beiläufig bemerkt spricht übrigens auch die Zeit von Cavendishs Seereise entschieden gegen Reardons Ansicht; doch will ich das nicht weiter ausführen.

Eine ganz andere Frage ist, ob nicht umgekehrt Einwirkung von Lodges Gedicht auf Shakespeares Romanze anzunehmen. Elze und Klein neigen dieser Ansicht zu; und daß nach 1589 mit Venus und Adonis eine Bearbeitung vorgenommen, werde ich später zeigen. Dennoch aber scheinen mir beide Dichtungen im großen Ganzen unabhängig von einander zu sein.

als bisher unbekannten Wahrheitzeugen gegen die Akademiker vorgeführt hat.

Aber auch damit dürften die Motive dieser That noch nicht erschöpft sein, sondern ich vermuthe dringend, daß Shakespeare zugleich beabsichtigt hat, durch Venus und Adonis das widersinnige Plagiatsgeschrei der Gegner ad absurdum zu führen. Bei dieser Dichtung hatte sich seine Phantasie genau ebenso verhalten wie beim Hamlet, einem späteren heir of his invention, und — was damals allein in Betracht kam — beim Wintermärchen, ebenfalls einem, nur etwas entfernteren Erben der „invention“. Er hatte seine eigene Stimmung, sein Gemüth in den gegebenen Stoff hineingeträumt, der ihn eben dadurch gefeßelt hatte, daß er ein derartiges Einträumen gestattete, das ihn von selbst zum völlig neuen, eigenartigen Kunstwerke umschuf. Die Bemerkung: the first heir of my „invention“ ist auch wohl mit dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf diesen Punkt zu lenken. Sie soll ihm weisen, wo eigentlich die Phantasiearbeit steckt¹⁾; und sie thut das durchaus im Sinne des götheschen Ausspruchs, den ich an die Spitze der Einleitung zu diesem Werke gestellt habe²⁾.

Auf die thatsächliche Veranlassung und den Zweck der Veröffentlichung von Venus und Adonis, sowie auf den autobiographischen Charakter dieser Romanze scheint mir auch der ebenfalls höchst beachtenswerthe Umstand hinzuweisen, daß Shakespeare in der Dedication ferner sagt: wenn die Romanze unförmig (deformed) erscheinen sollte, so wolle er in Zukunft sich hüten, ein so unergiebiges Land wider zu beackern, weil er befürchten müsse, daß die Ernte davon stets nur übel sein werde. Die letzten Worte klingen mir wenigstens ganz so, als spiele der Dichter auf den reichen Fruchtsegen an, den das akademische Füllhorn aus der stratford'schen Katastrophe eingesammelt hatte, und dann über ihn ergoß.

Unsere Romanze zerfällt in die beiden Haupttheile: der Venus Werben um Adonis und dessen Tod und Metamorphose. Im lez-

1) Vielleicht macht Shakespeare zugleich ein Wortspiel, indem er Constables Romanze als seine „invention“ und damit implicite auch Greenes Pandosto so bezeichnet. Beiläufig bemerkt ist Shakespeare später bei der Komödie Wie es euch gefällt noch ein Mal so mit Lodges Rosalinde verfahren. Vrgl. Delius, Abhandlungen, S. S. 206 ff. Auch das scheint die Akademiker wider in Harnisch gebracht zu haben; und ich vermuthe, daß das „Butterfrauenlied“, das ich Bd. II, S. 217, besprochen habe, damit im Zusammenhang steht.

2) Lucretia und Venus und Adonis gehören zusammen. Der Lucretia liegt Chaucers Lucrece of Rome zu Grunde; und hier hat sich Shakespeares Seele genau ebenso in den Stoff hineingeträumt wie in den Stoff von Venus und Adonis. Die Zusammengehörigkeit beider Romanzen, sowie ihr autobiographischer Gehalt scheinen mir auch die Veranlassung zu sein, daß sie beide dem Grafen Southampton zugeeignet sind.

teren Theile tritt die Beziehung zur stratford'schen Katastrophe so unwidersprechlich hervor, daß sie längst erkannt sein würde, wenn man die Katastrophe selbst wirklich gekannt hätte. Eine Bemerkung über Shakespeares Verhalten gegenüber seiner Quelle, „The Shepherd's Song of Venus and Adonis“ von Henry Constable wird das sofort klar machen.

Delius theilt das Gedicht in seiner Einleitung zu Venus und Adonis mit; er selbst ist zweifelhaft, ob Constable dem Shakespeare gefolgt sei, oder umgekehrt¹⁾; folgende Umstände machen jedoch ms. Es. die Thatsache, daß Shakespeares Gedicht aus demjenigen Constables hervorgegangen ist, durchaus zweifellos. Der Shepherd's Song verhält sich zu Shakespeares Romanze wie das Skelett zum beseelten Leibe; er weicht stofflich durchaus von Ovid ab bis auf die Verwandlung des Adonis; grade in diesem einzigen Punkte trennt sich aber wieder Shakespeare von Constable; und die Art, wie er es thut, läßt keinen Zweifel, daß er absichtlich Constables Darstellung abgeändert hat, um seinen autobiographischen Gesichtspunkten gerecht zu werden. Nach Constable wird die Metamorphose des Adonis ebenso wie nach Ovid, Metamorph. X 728—739, durch Zauber der Venus bewirkt; dem widersprach aber bei Shakespeare unbedingt der Gedanke, den Adonis zum Sinnbild seines dichterischen Selbst zu gestalten. Demgemäß vollzieht sich bei ihm die Metamorphose in geheimnißvoll unaufgeklärter Weise wie ein Wunder, woran Venus durchaus keinen Theil hat. Während sie in chaucerscher Manier des Adonis Tod bejammert, vollzieht sich die Verwandlung ganz von selbst; und die Sprache, worin der Dichter sie erzählt, ist ganz der Allegorienstil der Chaucer, Dunbar usw. „Unterdes“, heißt es St. 196—198, „war der Knabe, der ihr zur Seite ermordet lag, ihrem Auge wie ein Nebelstreif entschwunden, und aus seinem zur Erde niedergeträufelten Blute eine weiß gesprenkelte Purpurblume aufgesproßt, welche ein schönes Sinnbild seiner bleichen, mit rothen Blutstropfen bedeckten Wangen bildete. Sie neigte das Haupt, der neu entsproßten Blume Duft zu genießen, welchen sie des Adonis Athem nannte²⁾, und sagte, ihr Busen solle des Blümleins Dach sein³⁾, da er selbst ihr durch den Tod entrißen. Sie pflückte den Stengel, und beim Pflücken quollen erquickende Safttropfen hervor, die ihr zum Sinnbild von Thränen wurden⁴⁾. Arme Blume, sprach sie, du holder Sproß eines

1) Ebenso K. Elze, Will. Shakesp., S. 363 f., wo auch die Zweifelsgründe sehr lichtvoll dargelegt sind. Elze aber neigt entschieden auf meine Seite.

2) Die Dichterrede (Athem) des die Venus fliehenden, keuschen Adonis.

3) Die bitteren Erfahrungen sollten die Blume vor neuen Gefahren schirmen.

4) Das Pathos der Katastrophe strömt in der Dichtung aus, und

noch holder duftenden Ahnen¹⁾, deines Vaters Weise war so, daß jeder kleine Kummer sein Auge nezte. Sein Bedürfniß war, sich dichterisch in sein Leid zu versenken²⁾; und daher ist es auch die deinige. Doch wiße, es gilt gleich viel, du welkst an meinem Busen, oder sein Blut, (an dessen Vergießung ja eben dieser Busen Schuld hat), bewirkt dein Absterben“³⁾.

Der allegorische Sinn dieser Metamorphose ist deutlich. Kurz vorher hat Shakespeare bereits auf das Dichtertalent des Adonis hingedeutet, und hier schildert er, wie aus dessen Blute die Pflanze der echten Dichtung aufsprießt; das heißt, er versinnbildlicht, daß ihn die Katastrophe seinem prädestinirten Berufe zugeführt und zum wahren Dichter gemacht habe; und — wie ich soeben in der Note gezeigt habe — spricht er sogar durch die letzten Worte der Venus in Stanze 198 die Ueberzeugung aus, daß die Katastrophe nothwendig gewesen, weil sonst sein Genie verkommen und vernichtet sein würde.

Diese Allegorie betrachte ich als den eigentlichen Ziel- und Endpunkt der ganzen Romanze. Die Stilregeln der Allegorik, wie sie Shakespeare aus der Chaucer, vor allem aber aus seinem florentiner Schutzgeiste Dante lernen konnte und gelernt hat, mußten ihn aber veranlassen, das Verständniß für diese Schlußallegorie an und für sich, besonders aber für ihre Bedeutung als letzten Zielpunkt des Dichters, schon vorher durch allegorische Mittel vorzubereiten; und das hat er auch wirklich in St. 179 gethan, und zwar in einer so utrirten Weise, daß man deutlich erkennt, er ist noch nicht Meister gewesen, als er diese Stanze geschrieben. Der vom Eber tödlich verwundete Adonis liegt regungslos vor der Venus; „sie“, heißt es aber in der Stanze, „schaut so stieren Blicks auf seine Wunde, daß ihr Auge zu irren beginnt, und ihr anstatt der einen, drei Wunden sichtbar werden. . . . Sein

wird so zum Stoff edler Rührung. Schön ist dabei das Epitheton „green-dropping“ zu saps gewählt. Das „green“ soll andeuten, daß aus dem Leid die Dichtung frisch und rein aufkeimt.

1) Nämlich des edlen Dichtergemüths, welches das Leid ideal umgestaltet, und so dichterisch neu gebiert.

2) to grow unto himself. Auch Shakespeares Dichtung, das Adonisblümchen, hat diese Neigung; durchaus folgerichtig fährt daher Venus fort: „and so 't is thine“. Man sieht daraus zugleich, daß ich vollkommen Recht gehabt habe, früher die Worte als Beweis dafür zu nehmen, daß Shakespeare während seiner stratford Recorderzeit eine entschieden melancholische Sehnsucht nach seinem wahren Berufe als Dramatiker gehabt hat, um als solcher erst recht „to grow unto himself“.

3) Diese letzten Worte sind von scharfer Bitterkeit. Der Dichter meint, ob mein poetisches Genie, das Adonisblümchen, durch die sinnliche Liebe vernichtet wäre, oder dadurch, daß ich in jenem durch den Wildfrevler herbeigeführten Kampfe das Leben verloren hätte, gilt gleich viel. Daß Shakespeare die Tötung des Adonis durch den Eber zu der hier angedeuteten Allegorie benutzt hat, werden wir gleich sehn.

Gesicht erscheint ihr doppelt; jedes Glied verdoppelt sich; denn sobald das Gehirn aufgeregt ist, irrt das Auge oft¹⁾. Das heißt der durch starkes Pathos erregten Phantasie treten die Gegenstände, die es beschäftigen, wirklich sinnlich vor die Augen, wie z. B. Macbeth einen Dolch vor sich herschweben sieht, als er den Duncan zu morden geht. Wie kommt es nun aber, daß dieser merkwürdige Seelenzustand, worin sich Shakespeare selbst sicherlich sehr vielfach während der Katastrophe befunden hat, die Wunde des Adonis verdreifacht, während sie ihn sonst nur doppelt sieht? Die Wunde, welche die Katastrophe dem Recorder schlug, war eine dreifache; sie traf nicht bloß ihn selbst, sondern auch sein Weib und die Kinder; doppelt aber sieht Venus ihren Geliebten, denn des Records Leben war mit der Katastrophe beendet; es mußte aus ihm der Dichter, der Vater des Adonisblümchen erstehn, der aber die Wunde, welche dem Recorder geschlagen war, zeitlebens mit sich herumtrug²⁾.

Es ergibt sich aus vorstehenden Erörterungen von selbst, daß die Eberjagd, welche dem Adonis das Leben kostet, von Shakespeares Phantasie ganz unter dem Gesichtspunkte der Hirschjagd behandelt ist, welche den entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben herbeiführte. Mir scheint auch unverkennbar, daß auf die Beschreibung des Ebers in St. 186 f. („But this foul, grim, and urchin-snouted boar“ usw.) seine sittliche Empörung über Thom. Lucy von starkem Einfluß gewesen ist³⁾.

Der erste und zweite Theil des Gedichts sind durch eine elf Stanzen (163—173) umfaßende Episode mit einander verbunden, welche schon ihre mysteriöse Sprache als Gefäß des Geheimnisses kennzeichnet. Unmittelbar vorher ist Venus von verzweifelter Angst gepeinigt, weil sie den grauenvollen, wüthenden Eber gesehn, in dem sie den Todesbringer des Adonis ahnt. Jetzt schlägt ihre

1) Constables Ballade enthält überhaupt keine allegorischen Bestandtheile, insbesondere ist ihr auch dieser Zug gänzlich fremd.

2) Diese eigenthümliche Idee von der Doppeltheit der eigenen Person hat auch zur Schaffung des Geistes im Hamlet geführt, wie ich glaube; und, wie ich ferner vermuthet, kehrt sie am Schluß des Hamlet nochmals wider in der Nachfolge des Fortinbras in der Herrschaft über Dänemark. In letzterer Beziehung hat allerdings schon die Amlethsage anregend wirken können; aber die Schöpfung des Geistes ist Shakespeares ganz freie Dichtung.

3) urchin wird bekanntlich auch von Shakespeare im Sinne von Kobold gebraucht. Der Kobold hat eine besonders lange und spize, schreckhafte Nase, und wurde auch auf der englischen Bühne so dargestellt, wie aus Willy beguiled ersichtlich ist. Hiernach läßt sich urchin-snouted sehr wohl als: „mit dem Schabernackskoboldsgesichte“ verstehn. Unter den obwaltenden Verhältnissen konnte Shakespeare auch recht füglich den Thom. Lucy mit einem Eber vergleichen, und sagen, in dieser Gestalt habe ihm dieser Kobold jenen schlimmen Schabernack gespielt. Dabei würde zugleich die Concurrenz der eignen Schuld anerkannt sein.

Stimmung plötzlich um; ohne ersichtliches Motiv überläßt sie sich leichtsinniger Hoffnungsseligkeit, da sie in der Ferne einen Jäger hallohen hört. „Darauf“, heißt es dann in St. 165, mit befremdlicher Bitterkeit, „begannen ihre Thränen zu ebbén, welche das Gefängniß ihrer Augen nicht fester einschließt, wie das Trinkglas die Wassertropfen. Jedoch von Zeit zu Zeit fällt ein Thautropfen herab, welchen ihre Wange aufsaugt, als solle er bis zum Grunde hindurch sickern, und ihr, die nur trunken ist, wenn sie in Gram ertrunken scheint, zum Spotte die betrügerische Schminke vom Buhlerantlitz waschen.“

Diese Stanze läßt keinen Zweifel darüber, daß der Dichter der Venus einen schweren moralischen Vorwurf, den Vorwurf buhlerischer Laschheit und oberflächlichen, sinnlichen Leichtsinns daraus machen will, daß sie ihre furchtbare Angst um den Adonis so leicht aufgibt, bloß weil sie ein fröhliches Jagdhorn blasen hört; und dieselbe Thatsache bestätigt auch der sonstige Inhalt der Episode. Aber wie kommt Shakespeare zu dieser scharfen moralischen Wendung? Die von ihm dargestellte Situation rechtfertigt sie in keiner Weise; der junge Dichter muß also hier durchaus durch Nebengedanken bestimmt sein, für die er keine entsprechende thatsächliche Situation zu schaffen gewußt hat. Welcher Art aber diese Nebengedanken gewesen, darüber laßen die bisherigen Erörterungen keinen Zweifel. Es sind nicht autopathologische, sondern durchaus autobiographische Eindrücke, die er vor sich gehabt hat; die wirklich erlebten Thatsachen haben ihn hier fehlgreifen laßen. Zunächst ist so viel klar, daß er einen sträflichen Leichtsinn demüthigen will, der die Gefahr, worin er den angeblich Heißgeliebten weis, ungeachtet momentaner erschütternder Erkenntniß, doch wider für gar nichts achtet. Ferner scheint mir sonnenklar, daß diese Windigkeit psychologisch aus buhlerischem Hange, also daraus erklärt werden soll, daß das Urbild von Shakespeares Venus durch die Buhlerkünste, die sie einem anderen gegenüber treibt, die Gefahr ihres Adonis mächtig steigert, indem sie diesen anderen zu wüthender Eifersucht und Feindschaft gegen ihn reizt. Und endlich scheint mir der Umstand, daß — St. 164 — der jähe Umschlag von Niedergeschmettertheit zu sinnlicher Exaltation in der Venus durch den Klang eines Hifthorns bewirkt wird, darauf hinzudeuten, daß dieser andere ebenfalls ein Waidmann, daß es Thom. Lucy ist ¹⁾. Man kann nur vermuthen, daß die Ehefrau des Dichters unmittelbar nach Shakespeares Zusammenstoß mit Thom. Lucy und seiner Gefangensezung, vollkommen verzweifelt gewesen ist, dann aber doch wider im Vertrauen auf ihr Verhältniß zu Lucy

1) Auch die Erinnerung an die Gefangennahme fehlt ms. Es. nicht. Sie findet sich in dem seltsamen Vergleiche der St. 166:

her tears began to turn their tide (!),
Being *prison'd* in her eye, like pearls in glass.

Hermann, Ergänzungen u. Berichtigungen.

und in der Erwägung, daß es sich ja nur um einen Jagdfrevel handle, sich flatterhafter Hoffnung zugewandt habe.

Diese kleine Episode bildet somit das geschichtliche Bindeglied zwischen beiden Theilen der Romanze, die der Hauptsache nach ein historisches *ἵστορον πρότερον* darstellen. Der erste Theil nämlich behandelt die Trennung des Recorders von seinem Weibe, welche den tödtlichen Verletzungen durch den Eber, d. h. dem Conflict mit Lucy, nachfolgte; für die Zwecke Shakespeares passte aber die umgekehrte Reihenfolge grade ausgezeichnet, weil sie die „Eberjagd“, die ja mit der Metamorphose schließt, zum entscheidenden Wendepunkte seines Lebensganges machte, und damit zugleich andeutete, auf welcher pathologisch empirischen Grundlage seine Werke sich aufbauen würden. Dieser allgemeine Sinn des ersten Theils von Venus und Adonis versteht sich eigentlich nach dem Gesagten von selbst; ich möchte aber doch noch darauf aufmerksam machen, wie scharf accentuirt der junge Dichter diesen Sinn dem Leser durch die schwungvollen Abschiedsworte, womit Adonis der Venus auf Nimmerwidersehn den Rücken kehrt, zu Gemüthe geführt hat. Gervinus und Elze haben diese Worte offenbar ganz aus den Augen verloren gehabt, als sie nichts als die jugendlich glühende Sinnlichkeit in unserer Romanze gefunden, und nicht vielmehr umgekehrt grade die Absage von deren unbedingter Herrschaft. Die Worte (St. 135 f.) lauten: „Liebe ist Trost, wie Sonnenschein nach Regen; doch Wollust ist nach Sonnenschein Gewitter. Der Liebe starker Spross ist Immergrün; der Wollust Winter bricht herein, eh halb der Sommer endet. Wenn Liebe nichts von Uebersättigung weis, stirbt Wollust gegentheils als Vielfraß. Liebe ist Treue ganz und gar; doch Wollust schmiedet immer neue Lügen. Mehr könnt ich sagen; doch ich wag es nicht; der Text ist alt, der Redner noch zu jung. Voll Trübniß will ich deshalb meine Straße ziehn. Scham deckt mein Antlitz, und mein Herz füllt Kummer. Selbst meine Ohren, daß gelauscht sie deinen Wollustworten, brennt Schamesgluth, weil sie sich so vergangen.“

Der Dichter, der nach der Katastrophe eben wider zu Athem gekommen ist, spricht hier ganz, als wäre er fest entschlossen und ebenso fest überzeugt, in nicht zu ferner Zeit der Dichter des Sommernachtstraums zu werden, jener wunderbaren Dichtung, die inmitten der Kämpfe mit den Akademikern, aber riesig erhaben über dieselben wie die Pallas Athene der Ilias, das unverrückbare Evangelium der Kunst, die keusche Idealität, verkündet. Eben weil Shakespeare schon in diesem Erstlingswerk dies poetische Grundprincip sich hat selbst klar machen und plastisch veranschaulichen wollen, deshalb konnte er auch diese jugendliche Romanze in den Kämpfen des Jahres 1592 so ausgezeichnet verwerthen; und ebendeshalb ist er auch unmittelbar vor ihrer Veröffentlichung veranlaßt — vielleicht bei Gelegenheit einer allgemeinen formalen

Revision des Gedichts — noch einen gewissen Zusaz zu machen, den ich nur auf die Kämpfe der Jahre 1590—92 beziehn kann. Ich meine die Stenzen 114—120, bei denen ovidischer Einfluß unverkennbar ist, aus denen ich aber eine Thatsache herauszuhören glaube, die zu erwähnen hier nothwendig scheint; ich meine die sarkastische und mannhafte Versicherung, die Gegner möchten sich für ihre Heze ein Wild aussuchen, das sich vor ihnen fürchte; er thue das nicht.

Damit kann ich die Besprechung von Venus und Adonis schließen, und füge nur noch eine kurze Bemerkung über Chaucers Einfluß auf die Romanze bei, weil ich später darauf weiter bauen muß. K. Elze vertritt — Will. Shakesp., S. 156 f. — nicht bloß den Standpunkt, daß Venus und Adonis im wesentlichen ein Product des Einflusses der italienischen Renaissance auf den jungen Shakespeare sei, sondern er meint auch ganz speciel ein entscheidender Einfluß Marinis, insbesondere seines Adone, sei anzunehmen. Lezteres halte ich aus den von Elze selbst — a. a. O. — entwickelten thatsächlichen Bedenken für höchst gewagt, während mir die erstere, allgemeinere Hypothese fast selbstverständlich erscheint. Das aber schließt in keiner Weise aus, daß auch speciel die Kunst Chaucers, unverkennbar die älteste poetische Nähramme Shakespeares, die wir noch später eine wunderbare Rolle in seinen Kämpfen spielen sehn werden, in stärkster Weise auf Form und Composition von Venus und Adonis eingewirkt hat. Vers und Strophenbau sind, wie bereits bemerkt, durchaus chaucersch; gleich die erste Stanze von Venus und Adonis erinnert aber in lebhaftester Weise an Chaucers „Complaint of Mars and Venus“, und in St. 17—20 („I have been woo'd“ usw.) tritt derselbe Einfluß deutlich zu Tage.

Nun zur Lucretia, der sicher nicht vor 1593 gedichteten¹⁾, 1594 mit Dedication an Southampton gedruckten Romanze. Dies Gedicht, von dem es in der Dedication höchst bezeichnend heißt, es fehle ihm der Anfang²⁾, muß — in gewissem Sinne — als Fortsetzung der älteren Romanze betrachtet werden. Es ist ebenfalls theilweis Allegorie, und so weit es das ist, eine Ergänzung des poetischen Avis, das Shakespeare in Venus und Adonis betreffs der stratforder Katastrophe gegeben.

II. Die Schändung Lucretias.

1) Bereits am 9. Mai 1594 ist die Romanze in die Buchhändler-Register eingetragen. Vrgl. Elze, Will. Sh., S. 365. In der Begründung meiner Chronologie der Lucretia stütze ich mich ganz auf die Argumente, welche Delius in seiner Einleitung zur Lucretia für dieselbe Datirung vorgebracht hat. Weshalb K. Elze, a. a. O., S. 366, dieser Argumentation ein so skeptisches Gesicht zeigt, ohne sie übrigens ausdrücklich zu bekämpfen, sehe ich nicht ein.

2) D. h. es sei darin nicht gesagt, wie Tarquinius die Lucretia kennen gelernt, von ihr Feuer gefangen habe!

Die dürre Fabel ist Chaucers „Legend of Lucrece of Rome“ entlehnt ¹⁾; nur wider am Schluß ist Shakespeare — allerdings unter unverkennbarer Anregung von Livius, I. 58 — seine eignen Wege gegangen. Der Punkt ist grade für mich von Wichtigkeit, und komme ich deshalb darauf zurück. Die Quelle hat aber auch hier nur das Skelett geliefert, das erst durch Shakespeares gemüthvolle Ausführung zum Körper belebt ist. Und diese Ausführung zeigt einen derartigen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung des Dichters, daß wir unter allen Umständen die Lucretia für erheblich jünger halten müssen, wie Venus und Adonis ²⁾.

Es ist gewiß, daß eine Lucretia ebenso wie den Romeo nur ein volles, liebebedürftiges Herz dichten konnte, ein Herz, das durch schwere, enttäuschende Erfahrungen hindurchgegangen war ³⁾. Und daß dem so gewesen, deutet der Dichter so klar und bestimmt an, daß wir sogar den Zeitpunkt erkennen, wo er die Erfahrung gemacht hat. St. 236 läßt er zu diesem Ende die Lucretia klagen: „Mein Feind war mächtig, meine Kraft nur schwach; und um so schwächer, weil mich Angst bezwang. Mein blutger Richter, ach, entzog der Zung das Wort, so daß, trotz guten Rechts, mir doch Gerechtigkeit verweigert ward. Bereit war seiner Wollust Scharlach ⁴⁾ zu beschwören, daß meine arme Schönheit ihn des Aug's

1) K. Elze sagt — Will. Shakesp., S. 367: „Die Erzählung, die Ovid etwa in 140 Hexametern abthut, ist — bei Sh. — zu nicht weniger als 265 siebenzeiligen Strophen angeschwollen.“ Das ist ein Versehen, was daraus entstanden, daß Elze aus dem Gedächtniß berichtet. Ovid hat die Geschichte der Lucretia überhaupt nicht behandelt; Elze hat Ovids Darstellung der Adonis-Metamorphose im Sinne gehabt. Ich würde die Sache gar nicht hervorgehoben haben, wenn sie nicht von einer gewissen Erheblichkeit für mich wäre, und Elze nicht auch in seinen Nachträgen und Berichtigungen zu seiner Sh.-Biographie vergeßen hätte, das Versehen zu berichtigen.

2) So auch K. Elze, a. a. O., S. 367, wo gleichzeitig sehr zutreffende Bemerkungen darüber gemacht sind, worin sich eigentlich der hier behauptete große Fortschritt zeigt. Dowden scheint dafür kein Auge gehabt zu haben; im II. Kapitel seines „Shakspeare“, worin er von der „Entwicklung des Geistes und der Kunst Shs.“ handelt, der Ueberschrift nach wenigstens handeln sollte, wirft er — S. 36 — beide Romanzen in einen Topf, ja spricht überhaupt nur von der älteren Romanze, als sei damit auch das Lucretia-Kapitel vollständig erledigt! Haben etwa die nöthigen Vorarbeiten dem Eklektiker gefehlt? Ich meine englische Vorarbeiten?

3) Von einem bloßen „Nachzeichnen“ „Studiens halber“ kann weder bei der Lucretia noch bei Venus und Adonis die Rede sein; diese Idee Dowdens (S. 39) entspringt nur dem Bedürfniß, überhaupt eine Entwicklungsgeschichte tendenzmäßig aus Shakespeares Werken herauszudeduciren.

4) „his scarlet lust“. Die Lust war also wohl zum guten Theil mit durch den Trunk erzeugt, den ja auch König Claudius (!) im Hamlet so liebt? Ich glaube gewiß, daß diese Deutung richtig ist, die ebenfalls

beraubt. Und hat der Richter des Gewißens sich entkleidet¹⁾, dann ist verloren der Gefangene“. Schon die breite Ausführung dieses Vergleichs verbürgt seine Tendenzmäßigkeit; noch mehr aber der Umstand, daß er, rein ästhetisch betrachtet, ganz unpassend ist; daß namentlich die Worte: „When the judge is robbed, the prisoner dies“ gar kein anschauliches Bild für die Situation in der Dichtung geben. Wir stoßen also auch hier wider auf Nebengedanken, oder richtiger wohl auf eine Nebenabsicht. Shakespeare hat offenbar andeuten wollen, daß die eigene traurige Erfahrung ihn in den Stand gesetzt habe, die Lucretia zu dichten; und zu diesem Behufe hat er diesen Vergleich voll wirklicher autobiographischer Wahrheit angebracht. Er eben ist die Quelle, woraus ich die Kenntniß der — übrigens auch durch Davies bestätigten — Thatsache schöpfe, daß Shakespeare bei dem verhängnißvollen Conflict durch Thom. Lucy zur Haft gebracht ist. Dieser Stanze entnehme ich ferner die Thatsache, daß Lucy die üble Lage des Recorders benutzt hat, um dessen ohnehin stark sinnliches Weib²⁾, durch die Hoffnung, dadurch den Mann zu erlösen, sich zu Willen zu machen. Das ist offenbar derselbe Zeitpunkt, den der Dichter im Auge gehabt hat bei jener seltsamen Episode in Venus u. Adonis, wo Venus erst so furchtbare Angst aussteht, und dann plötzlich wider sich so freudiger Hoffnung hingiebt, die der Dichter so verwerflich, so anrühlich findet.

Es ist klar, daß die autobiographische Tendenz der Romanze auch noch an anderen Punkten hervortreten mußte, wenn der Dichter seinen Zweck wirklich erreichen wollte; und das ist denn auch wirklich geschehn. Man kann sagen, die Lucretia verleiht den drei

die persönliche Beziehung der Stanze klar durchblicken läßt; denn auf den geschichtlichen Tarquinius passt das „scarlet lust“ weder in solchem noch in anderem Sinne.

1) „When the judge is robbed“. Auch Alex. Schmidt, Sh.-Lexicon, s. v. to rob, Nr. 2, versteht das Particip. offenbar in dem oben widergegebenen Sinne; augenscheinlich hat aber Shakespeare sich des zweideutigen Ausdrucks absichtlich bedient, weil er zugleich verstanden werden kann als: wenn der Richter beraubt ist.

2) „Mine enemy was strong, *my poor self weak*“, läßt Shakespeare die Lucretia sagen,

„And far the weaker with so strong a fear“.

Die folgenden beiden Verse:

„My bloody judge forbade my tongue to speak;

No rightful plea might plead for justice there“,

entsprechen vermuthlich der Lage, worin der Dichter selbst sich dem Friedensrichter gegenüber befand. Auch St. 192—194, namentlich die letztere („His kindled duty kindled her mistrust“ usw.) werden wir jetzt als stark autopathologisch erkennen, und ich möchte wohl fragen, ob irgend jemand im Stande ist, bei irgend einem Akademiker, namentlich bei Marlowe oder Greene, eine ähnlich zarte und unmittelbar zu unserem Gefühle sprechende Stelle nachzuweisen.

Wunden, die Venus am Adonis wahrnimmt, gewissermaßen Mund und Sprache. Wie schon bemerkt, weicht der Schluß von Chaucer ab, und der Dichter hat sich mehr von Livius leiten lassen. Das Motiv dazu liegt eben in dem angedeuteten allegorischen Ziele. Um dies zu erreichen, hat Shakespeare aber auch sich nicht durchaus an Livius anschließen können.

Nach Chaucer ruft Lucretia selbst am Morgen nach ihrer schmählichen Entehrung ihre Verwandtschaft zusammen, und theilt ihnen die That mit. Brutus, der in Shakespeares Dichtung bei dieser Gelegenheit die Rolle des Hamlet spielt, befindet sich aber nach Chaucer nicht unter den Versammelten, sondern erfährt die That erst mit dem übrigen Volke. Bei Livius wird dagegen Brutus, der sich nach ihm toll stellt, von Anfang an im Familienrathe selbst in das Geheimniß eingeweiht, und spricht eben dort schon seinen Entschluß zur Vertreibung der Könige aus. Das war für Shakespeare brauchbar. Andererseits aber fordert Lucretia nach Livius nicht bloß ihren Gatten Collatinus auf, sofort zu ihr zu kommen, sondern auch ihren Vater Lucretius, und bittet überdies beide noch ihre Vertrauten mitzubringen. In Folge dessen finden sich Collatinus in der Begleitung von Brutus, und Lucretius in der Begleitung von P. Valerius ein; und diese Begleitung passte nicht zu Shakespeares Plan, der den drei Wunden des Adonis entsprechend, nur den Vater Lucretius, den Gatten Collatinus, und vor allen den Brutus brauchte. In Folge dessen hat Shakespeare eigenmächtig die Fabel so abgeändert, daß Lucretia (St. 186—188) nur ihren Gatten brieflich bittet, sofort zu ihr zu eilen; aber in solcher Weise, daß dieser sich veranlaßt sieht, den Lucretius und Brutus aufzufordern, ihn zu begleiten. So gelangt er St. 227 an; und damit ist denn die Situation geschaffen, welche zu Shakespeares Plan vollkommen passte. Lucretia klagt ihr Leid und ersticht sich dann; und nun beginnen die drei Adonismunden zu sprechen. Zuerst jammert der Gatte über den Tod der Gattin; dann der Vater über den Tod der Tochter¹⁾; und endlich entkleidet sich Brutus seiner hamletischen Tollheit²⁾, und fordert darauf jene beiden auf,

1) Es ist merkwürdig, wie St. 258 componirt ist; Lucretius und Collatinus jammern dort wie im Wechselchor „My daughter and my wife“, was der Dichter zwei Mal wiederholt. Soll damit ausgedrückt werden, daß der Dichter nur seine älteste Tochter Susanna als sein echtes Kind anerkennt? Daß also die Verdächtigungen Lillys, Midas V. 2, gegründet sind? Doch wohl nicht, sondern der Dichter will nur nachdrücklich betonen, daß Weib und Kind ihm schurkisch entrißen sind. Man hat gewissermaßen in diesen kurzen Worten das Motiv angedeutet zu finden für die „Tollheit“ des Brutus-Hamlet, auf den der Dichter unmittelbar übergeht.

2) Die höchst merkwürdige Stanze 259, worin Shakespeare dies erzählt lautet:

mit ihm gemeinschaftlich dem Tarquinius Rache zu schwören. Das geschieht dann auch; und mit diesem Auftritt, der mit sichtlichster Berechnung und größter Lebhaftigkeit an die Hamlet-Tragödie erinnert, schließt die Romanze.

Dieselbe enthält aber noch einen anderen Anklang an den Hamlet, dessen Absichtlichkeit mir ebenso unverkennbar scheint, wie derjenige dieser Schlußscene.

Die Shakespearforschung¹⁾ hat längst die schon oben berührte Thatsache erkannt, daß der große Dramatiker nicht sowohl Stofffinder wie Stoffbeleber, daß er ein Amphion ist, dessen Leier die vorgefundenen Bausteine zwingt, sich harmonisch einander einzuordnen. Auf dieser entscheidenden Eigenthümlichkeit beruht u. a. auch die künstlerische Originalität seines Wintermärchens gegenüber dem greeneschen Pandosto; und es scheint, als ob der Dichter den akademischen Plagiatschreibern habe den Mund stopfen wollen durch eine gewisse Episode der Lucretia, welche diese Thatsache wahrhaft handgreiflich veranschaulicht, und dabei auch wider bedeutungsvoll zum Hamlet hinüberblickt. St. 196—226 führt nämlich Shakespeare die entehrte, kummervolle Lucretia vor eine bildliche Darstellung vom Untergange Trojas; geleitet von ihrem Pathos belebt sie dann mit ihrem Gefühle die beschaute Handlung und die handelnden Personen; und so entsteht in ihrem Geiste aus dem fremden Stoffe ein förmlich dramatisches Kunstwerk eigener Art, das zwar dem beschauten Bilde ähnelt, aber grade in dem dramatisch entscheidenden Punkte des inneren Seelenlebens ihm ebenso selbständig gegenübersteht, wie Shakespeares Wintermärchen der greeneschen Novelle. Dies Verhalten von Shakespeares Phantasie seinem Stoffe gegenüber haben wir schon oben an der Umgestaltung von Constables „Shepherd's Song“ zur Romanze Venus u. Adonis beobachten können; es zeigt sich ferner an der Lucretia selbst aufs deutlichste, sobald man sie neben Chaucers Legend of Lucrece of Rome stellt, sowie am Hamlet, verglichen mit der Amleth-Sage des Saxo Grammaticus, am Cymbeline und Lear, verglichen mit den entsprechenden Theilen von Spensers Feenkönigin,

„Brutus, who pluck'd the knife from Lucrece' side,
Seeing such emulation in their woe,
Began to cloth his wit in state and pride,
Burying in Lucrece' wound his folly's show.
He with the Romans was esteemed so

As silly-jearing idiots are with kings,
For sportive words, and uttering foolish things.“

Vrgl. auch St. 260. Beiläufig bemerkt, hat auch Belleforest den Hamlet mit Brutus zusammengestellt. Vrgl. Elzes deutsche Hamlet-Ausgabe, Einleitung, S. XIII.

1) Und zwar nicht bloß die philologische, sondern auch die philosophisch ästhetische. Vrgl. in letzterer Beziehung Mor. Carrière, Die Kunst im Zusammenhange d. Culturentwicklung usw. 2. Aufl., IV. 518 f.

an den englischen Historien und dem Macbeth, verglichen mit Hollinsheds Chronik, an den Römerdramen, verglichen mit Norths Uebersetzung des Plutarch usw.¹⁾; und — ein Ergebniß, das ich für nicht unbedeutend halte — es zeigt uns überhaupt, wie Shakespeare zur Wahl seiner Stoffe geführt ist. Wenn man die Berichte der Shakespeare-Philologen über Shakespeares „Quellen“ liest²⁾, so empfängt man häufig den unwillkürlichen Eindruck, als habe unser Dichter eine Lesewuth gehabt wie ein Don Quixote, und sei beständig auf der Jagd nach „Theaterstoffen“ gewesen. Daß Shakespeare viel, sehr viel gelesen, ist auch vollkommen evident; nicht minder offenbar aber ist, daß er nicht wie ein Don Quixote, gelesen hat, und künstlerisch niemals bei einem Stoffe verweilt ist, wenn sich nicht ein bestimmter Gefühlsrapport zwischen seinem Gemüth und dem Stoffe entwickelte. Dieser Gefühlsrapport, das läßt sich ms. Es. klar erkennen, ist dann auch entscheidend für die dramatische Bearbeitung geworden. Rasch entzündet, hat sein Gemüth die Arbeit begonnen, bevor noch ein reflectirter Entschluß gefaßt gewesen ist; daher auch die ungeheure Productivität seines Genies. Wo aber der Gefühlsrapport ausgeblieben ist, da ist auch sein Genius unberührt vorübergegangen. So sehn wir denn also jenes empirisch pathologische Element, das Göthe und Schiller beim Dichter so durchaus in den Vordergrund schieben, grade bei Shakespeare als den unumschränkt gebietenden Leitstern seiner Künstlerthätigkeit.

III. Die Tragödie Hamlet.

Diesem liebevollen Leitsterne verdanken wir vor allem auch die Hamlet-Tragödie, von welcher ein Meister der Aesthetik und Psychologie wie Fr. Vischer (Altes und Neues, III. 372) das Wort gesprochen hat: „Wenig Gefühlsrapport müßte haben, wer es einem Hamlet nicht anspürte, daß der Dichter ganz anders in ihm steckt, als in jedem anderen seiner Helden³⁾.“ Auf Grund

1) Nach Dowden, S. 207, soll Shakespeare mit der Benützung der Chronik Hollinsheds vor 1600 fertig gewesen, diejenige des Plutarch nach 1600 begonnen haben. Derartige Angaben gehören zu den „pragmatischen Maximen“ von Dowdens „Entwicklungsgeschichte“; was sie werth sind, beweisen die beiden Thatfachen, daß zu Macbeth, der zweifellos unter Jacob I., also nicht vor 1603 gedichtet ist, Hollinshed in ausgedehntester Weise als Quelle gedient hat; ihm sind sogar die drei Schicksalsschwern entlehnt! und daß anderseits Norths Plutarchübersetzung nachweislich schon zum Sommernachtstraum, also 1595 benutzt ist.

2) Von Büchner will ich dabei gar nicht sprechen. Er denkt sich Shakespeare als Dichter des Hamlet ungefähr so sklavisch an die „Quelle“ gefesselt wie den Libretto-Fabrikanten einer Operette.

3) K. Elze dagegen schrieb 1868 in seiner Abhandlung „Zum Sommernachtstraum“ (Sh. . Jhrb., Bd. III, Abhandlungen, S. 105): „Offenbar (?) hat . . . die Heirath zwischen Leicester und Essexs Mutter (1578) als Anregung und Vorbild zur Hamlet-Tragödie gedient; wir (?) erkennen in Leicester (!) das Modell zum König Claudius, in der Gräfin Essex . . .“

meiner Ausführungen im ersten Abschnitt darf ich wohl die Behauptung wagen, daß Shakespeares Hamlet-Tragödie, insbesondere die hervorragende Figur des Prinzen, nur ein Genie hat erschaffen können, das zeitweilig dessen Gram erduldet und dieselbe beklemmende Angst durchlebt hat, es könne nutzlos und ungenützt zu Grunde gerichtet werden. Grade dadurch — das ist meine Ueberzeugung — ist auch in eben diesem Genie der unwiderstehliche Drang entstanden, in rächender Dichtung jenen qualvollen Zustand mit kräftigster Naturwahrheit darzustellen. Diese That muß dem Dichter auch zugleich als Buße für seine Mitschuld und als Läuterung von ihr erschienen sein, und ihn in Folge dessen von vornherein um so mehr zu tragischer Behandlung des Stoffs geleitet haben, als sich ja jene Seelenqual nur dann in ihrer vollen pathetischen Größe darstellen ließ, wenn sie eben als unüberwindliches Hinderniß des sonst kraftvollen Genies zur Erscheinung gebracht wurde. Daraus erkläre ich mir auch die überwältigende Kraft, womit uns die Hamlet-Tragödie zwingt, dem Schicksalsgange ihres magisch leuchtenden Centralkörpers, des Prinzen, mit unverrückbarem Auge zu folgen, obwohl es eigentlich schwer zu begreifen ist, weshalb grade dieser Schicksalsgang, und nicht vielmehr bloß die außerordentliche Persönlichkeit mit ihren sprühenden Geistesfunken so zauberhaft bannend auf uns einwirkt. Eine ans Göttliche streifende Gerechtigkeitsidee, eine Gerechtigkeitsidee, die wie Dante die Räume der Hölle durchwandert hatte, und dadurch wider aus dem Meer des Lebens und Leidens aufgetaucht war, ist allein im Stande gewesen, ein solches Werk zu schaffen ¹⁾.

zur Königin, und in Robert Essex (?) zum Hamlet.“ u. s. w. 1857 muß Elzen dieser Gedanke noch ganz fern gelegen haben; denn in der Einleitung zu seiner Sonderausgabe des Hamlet, welche in jenem Jahre erschienen ist, trägt er — S. XXIII f. — ganz andere Ideen über die Entstehung des Hamlet vor, die freilich noch sonderbarer sind, wie diese jüngere. Die letztere — unverkennbar angeregt durch einen Artikel „Shakespeares Hamlet. Quellen der Tragödie, Beziehungen in derselben auf Zeitgenossen Shs.“ usw., den K. Silberschlag im Stuttgarter Morgenblatt, Jhrg. 1860, Nr. 46 u. 47, hat erscheinen lassen, und dessen auch Fr. Vischer, Krit. Gänge, N. Folge, Hft. 2 (Stuttgart 1861, 8^o, S.S. XXII ff.) lobend gedenkt —; die letztere, sage ich, hat er aber 1869 — im VI. Bande seiner Gesamtausgabe von Shakespeares dramatis. Werken (Einleitung zu Hamlet, S. 8) wiederholt, und noch weiter auszuführen versucht. Ich bin jedoch außer Stande, darin etwas anderes, wie eine vollständig verfehlte Hypothese zu sehn, wie ich denn auch andere — durch Ch. Knight, Studies of Sh., S. 58, veranlaßte — Ideen Elzes über die allmähliche Entwicklung des Hamletcharakters nicht zu theilen vermag. So weit meine Kenntniß reicht, haben aber auch weder die letzteren, noch jene Hamlet-Essex-Hypothese irgend welchen Anklang in der reichhaltigen Hamlet-Literatur gefunden, sondern — wenn man von so ganz verkümmerten Auffassungen wie diejenige Büchners absieht — neigt man im allgemeinen dem hier vertretenen Standpunkte zu.

1) Dowden meint — S. 167 —: „Durch Hamlet, vielleicht auch

Und wo ist dieses Meer des Lebens und Leidens zu suchen? Wir sind jetzt in der Lage auf die Frage die bündige Auskunft zu geben, daß hier die Seelenerfahrungen der Recorderzeit poetische

durch Ereignisse in der persönlichen Geschichte des Dichters, welche seinen Willen ebenso auf die Probe stellten, wie Hamlets Wille auf die Probe gestellt wurde, war auf Shakespeare ein Schatten mancher tiefen Geheimnisse des Menschendaseins gefallen.“ Formal und sachlich gleich gut. Dowden hat stets die Vorstellung, daß der Dichter das Pathos, als dessen absoluter Herscher er sich in seinem Werke zeigt, ebenso erst aus diesem Werke oder durch dessen Schöpfung kennen lerne, wie wir! Gewiß recht eigenthümlich. An einer früheren Stelle — S. 120 f. — giebt Dowden über dasselbe Thema folgenden gehaltreichen Ausspruch zum besten: „Der Verfaßer der Tragödie Hamlet hatte das Wesen der Krankheit Hamlets vollständig durchdrungen; und da wir durch hinreichende Zeugnisse wissen, daß Shakespeare mit einem energischen Willen sein Wissen immer in die That umsetzte, so können wir uns auch darauf verlassen, daß Shakespeare, als er den Hamlet schrieb, in seiner eigenen Selbstbeherrschung weiter vorwärts gedrungen war; und daß er nicht bloß als Schriftsteller, sondern auch als Mann vollständige Reife erlangt hatte“ Hier blickt der pedantisch verkümmerte Gedanke durch, Shakespeare sei durch moralische Reflexionen dahin geführt, den Prinzen Hamlet so zu formen, wie er ihn geformt hat, als ihm — vielleicht zufällig? — der Hamletstoff in die Hände fiel.

Noch ein dritter Ausspruch Dowdens über den Hamlet verdient hervorgehoben zu werden. Er sagt — S. 293 f.: „Der Oelzweig und das Schwert, Bestrafung und Verzeihung, das waren die wohlthätigen Gaben deren Athen wirklich bedurfte, aber nicht die schlaffe Menschenliebe, nicht die vergebliche Wuth Timons gegen die Menschheit. Und doch zog der Idealist (!) Timon die Phantasie Shaksperes außerordentlich an. Den praktischen und begrenzten Charakter des Alcibiades schlug er hoch an; wirkliches Interesse fühlte er nicht für ihn. Ebenso zog Hamlet, dessen Leben scheiterte, den Dichter an; Fortinbras, der von Erfolg begünstigt wurde, erschien ihm bewundernswürdig; aber für ihn regte sich bei Shakspere keine tiefe Sympathie, keine Phantasie.“ Auch für Prinz Heinz, den nachmaligen König Heinrich V nicht? Es ist mir rein unbegreiflich, wie man derartige Behauptungen aussprechen, und dabei sogar noch die Miene eines Shakespeare-Oedypus annehmen kann. Die Hamletsage weis ja gar nichts von einem tragischen Hamlet; das tragische Element ist vielmehr erst durch Shakespeare in die Sache hineingetragen! Und doch soll der Hamlet den Dichter „durch sein Scheitern“ angezogen, das heißt — nach Dowdens Vorstellung, die namentlich der Orakelspruch, S. 288 („In der Person des Timon gelang es Sh., dramatisch von seiner eigenen Persönlichkeit zu abstrahiren“ u. s. w.) recht anschaulich macht — zu moralischen und psychologischen Reflexionen darüber angereizt haben, wie eine Seele wohl beschaffen gewesen sein müße, die in der Situation Hamlets scheiterte! In der That, eine großartige Hamlet-Auffassung! Noch großartiger freilich ist die Idee — S. 75 — daß diese philosophisch psychologische Operation vorgenommen ist, um von der Romeostimmung frei zu werden, in die Sh. durch eine ähnliche Operation behufs „Fertigstellung“ dieser seiner ersten Tragödie gerathen war. Chronologie und Anschauung halten bei Dowden einander vollständig die Wage.

Form angenommen haben, und daß deren Abschluß, die Katastrophe, das wundersame Bindemittel zwischen Shakespeares dichtender Phantasie und der Amlethsage geworden ist. Daß Shakespeare sich schon vor der Katastrophe im höchsten Maße unbehaglich, schwül und gedrückt gefühlt hat, läßt nicht bloß die Romanze Venus und Ad. erkennen; auch der Zug deutet darauf hin, daß der Prinz, bei Shakespeare nicht — wie in der Sage — ein Knabe, sondern ein Mann von 30 Jahren, anfänglich noch ohne Kenntniß von der Ermordung seines Vaters, doch schon in diesem gedrückten Gemüths-zustande eine schwere Katastrophe in Folge sündhafter Aussat ahnt.

Unter solchen Umständen gewinnt die Thatsache, daß Shakespeare schon im ersten Jahre seines londoner Lebens — 1588 — eine Hamlet-Tragödie gedichtet hat, auch für die Shakespeare-Biographie ein so hervorragendes Interesse, daß es unumgänglich ist, den vollen urkundlichen Beweis dafür an dieser Stelle zu erbringen.

Er liegt in der folgenden Passage des schon mehrfach erwähnten offenen Schreibens an die cambridger und oxforder Studenten, das Nash 1589 ¹⁾ Greenes Menaphon vorgesetzt hat:

(Die Hamlet-Tragödie ist schon 1588 gedichtet und später überarbeitet. Ein vorshakespeare'scher Hamlet hat nicht existirt.)

„It is a common practice now-a-days among a sort of shifting companions, that run through every art, and thrive by none ²⁾, to leave the trade of Noverint ³⁾, whereto they were born, and busy themselves with the endeavours of art, that could scarcely latinize their neck-verse ⁴⁾, if they should have need; yet Eng-

1) Wegen dieser Datirung verweise ich auf Bd. II S. S. 23 ff.). Die Stelle selbst gebe ich nach K. Elze, Will Sh. 98 f.

2) Vrgl. dazu Elze, S. 98 N. 2. Nash nimmt den Mund gern recht voll. Wenn Shakespeare vom Recorder zur Schauspielkunst übergang, und dann sogar noch als Schauspieldichter auftrat, so war ihm das „run through every art“ Das thrive by none aber bezieht sich, so weit es überhaupt thatsächlichen Bezug hat, vermuthlich auf den unglücklichen Ausgang von Shakespeares Recorderlaufbahn. Wahrscheinlich aber ist bei „every art“ zugleich an den sport, die Jagd gedacht, und eben deshalb das „thrive by none“ hinzugefügt.

3) Das Recordergewerbe.

4) Halliwell, Dict., s. v. neck-verse, giebt folgende Notiz: „The beginning of the 51 psalm, read formerly by criminals claiming the benefit of clergy.

And if becomes to be secret, or else my nek-verse cun:

Well, now to pack my dead man hence, it is hye tyme I run.

I. Part of Promos a. Cassandra, IV. 4.

At these assises fear not to appear;

The judge will read thy neck-verse for thee here.

Chobery's Divine Glimpses 1659, p. 119.“

Das „if they should have need“ macht ms. Es. zweifellos, daß Nash in dem vorstehend erläuterten Sinne das Wort neck-verse gebraucht hat; und seine Bosheit bürgt dafür, daß er es gethan, um denjenigen, gegen den er es gethan, daran zu erinnern, daß er sich in einer Klemme befunden,

lish Seneca, read by candle-light, yields many good sentences, as: Blood is a beggar¹⁾ and so forth; and if you entreat him (!) far in frosty morning — wie Hamlet, I 4 — he will afford you whole hamlets²⁾, I should say, handfuls of tragical speeches.“

Man hat in Zweifel gezogen, daß sich diese Stelle auf Shakespeare und seinen Hamlet beziehe; und dasselbe Schicksal hat auch eine Stelle aus dem Pamphlet „Wits Miserie and the Worlds Madnesse“ usw. gehabt, welches Thom. Lodge 1596 hat drucken lassen. Die betreffende Passage des letzteren Werks lautet — nach Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 367, Note:

„He — der Teufel des Neides und der Schelsucht — is a foul lubber, his tongue tipt with lying, his heart steled against charity; he walks for the most part in black and colour of gravity, and looks as pale as the wisard of the Ghost which cried so miserably at the theatre, like an oyster-wife: Hamlet revenge!“

Ob man jedoch nicht bei der ersten Stelle schon längst stuzig geworden sein, und sie mit K. Elze auf Shakespeare bezogen haben würde, wenn man nur die sonstigen Anspielungen auf Shakespeare, die darin enthalten, und von mir in den Noten klar gelegt sind, richtig verstanden und gewürdigt hätte, dürfte doch sehr fraglich sein. Bei der zweiten Stelle, die meiner Vermuthung nach den umgearbeiteten, wahrscheinlich kürzlich umgearbeiteten Hamlet von Shakespeare, denjenigen Hamlet vor Augen hat³⁾, der uns durch

wo ein solcher „neck-verse“ hätte gute Dienste thun können; etwa in solcher Lage, wie sich Shakespeare befunden, als ihn Lucy wegen Wildfrevels und „riot“ festgenommen hatte.

1) Ich bin überzeugt, daß eine solche Stelle sich in dem Hamlet, auf welchen hier gestichelt wird, d. h. in Shakespeares Hamlet, und zwar I. 4 oder I. 5, ehemals gefunden hat. Sie ist später beseitigt, und heute im ganzen Shakespeare keine entsprechende Stelle mehr zu finden.

2) hamlet steht hier im Sinne von Gerichtsvollzieher. Der Prinz ist ja — nach Shakespeare — zum Vollzieher des göttlichen Strafgerichts auserkoren, und Nash wizelt darüber, daß er diesen Befehl nur als „hamlet of tragical speeches“ ausführt. Muthmaßlich liegt in den hamlets auch nochmals eine Stichelei auf Shakespeares frühere Stellung als Recorder.

3) Aus einer Eintragung in Henslowes Tagebuch, die K. Elze in seiner deutschen Hamlet-Ausgabe, Einleitg., s. XVII, allegirt, scheint — wie auch Elze selbst annimmt — zu folgen, daß der alte Hamlet, den Nash 1589 zu verhöhnen sucht, noch am 9. Juni 1594 von Shakespeares Gesellschaft auf seinem Theater Newington-Butts gespielt ist. Möglich ist nun allerdings, daß auch Lodges satirisches Genie noch durch den alten Hamlet von 1588 in Bewegung gesetzt ist; wahrscheinlich aber ist das schon an sich nicht; besonders aber dann nicht, sobald man zwei Thatsachen mit in Rechnung zieht, die K. Elze in seiner deutschen Hamlet-Ausgabe, Einleitung, S. XIX, nach Drake und Knight erwähnt. Wir wissen nämlich durch Nath. Drake, daß Joseph Taylor, „einer der hervorragendsten unter den shakespeareschen Schauspielern“ 1596 den Hamlet gespielt hat; und

die zweite Quarto — 1604 — überliefert ist, hat man sich, so weit nicht hypothetische, und daher hier völlig interesselose chronologische Annahmen ins Spiel kommen, lediglich durch die ästhetische Rücksicht leiten lassen, daß Lodges gemeine Darstellung nicht zu der Haltung von Shakespeares Rachegeist passe. Vielleicht ist das aber grade umgekehrt ein Grund, sie auf Shakespeares Hamlet zu beziehen. Lodge ist ein Mitglied der antishakespeareschen akademischen Genossenschaft; er hat dies grade durch das in Rede stehende Pamphlet documentirt, das mir leider nicht zu Gebote steht. Fairholt (*The dramatic works of John Lilly*, Bd. I. London 1858, kl. 8^o, S. IX) giebt darüber folgende Auskunft: „Lodge in his *Wit's Miserie and the World's Madness*, . . speaking of the demon of envy, and the divine wits for many things as sufficient as all antiquity, who have to suffer his — d. h. Envy's! — reproof, gives the first place to Lilly — der im Sommer 1595 durch Shakespeares Sommernachtstraum vernichtet war¹⁾ — in his enumeration of English authors: Lilly, the famous for facility in discourse; Spenser²⁾, best read in ancient poetry; Daniel, choice in word and invention; Drayton, diligent and formal; Thom. Nash, true English Aretine“³⁾. Man sieht wohl, wen Lodge eigentlich unter der Envy versteht; Shakespeare repräsentirt sie ihm in Person; und eben deshalb muß Envy wie der Rachegeist im Hamlet schreien; eben deshalb der shakespearesche Hamlet auch im Rachegeiste geschmäht werden. Wem diese Beweisführung etwa zu gewagt und überstürzend vorkommen sollte, dem will ich noch einen dritten Beweisgrund aus Wits Miserie vorführen, der in meinen Augen von großer Stärke ist.

Ch. Knight sagt — *Studies of Sh.*, S. 250 — bei Besprechung der *Lustig. Weiber*⁴⁾ u. a.: „In Falstaff's address to the merry wives

außerdem ist aus einer schon früher erwähnten Notiz, die Gabr. Harvey 1598 in das ihm gehörige Exemplar von Chaucers Werken eingeschrieben hat, und von der Ch. Knight, *Studies of Sh.*, S. 63, etwas mysteriös und unvollständig spricht, ersichtlich, daß in jenem Jahre schon der künstlerisch vollendete Hamlet existirt haben muß, der uns durch die Quarto von 1604 überliefert ist.

1) Vrgl. zum Beweise dieser Thatsache meine Mittheilungen über Lillys *Love's Metamorphosis*, *Weit. Beitr.*, I. 95 ff.

2) Mehrere spätere Sonette Shakespeares (Bd. II, S. S. 154 ff.), lassen eine gewisse Verstimmung Shakespeares gegen Spenser erkennen. Sie stammen aus der Zeit nach dem Sommernachtstraum; und die Verstimmung scheint mir daher zu rühren, daß Spenser die Ueberlegenheitsmiene gegen Sh. aufgesteckt hatte. Die Feier des Dichters des Sommernachtstraums im Colin Clout als Aetion (vrgl. mein „Shakespeare der Kämpfer“, II 505 ff.) ist damit auch recht wohl vereinbar. Daß Lodge in der Folge Drayton und Daniel als durch die „Envy“ benachtheiligt bezeichnet, läßt sich ebenfalls sehr gut aus den Sonetten erklären.

3) „truest.“

4) Die Komödie stammt ebenfalls aus dem Jahre 1596. Vgl. Bd. II, S. S. 247 ff. u. 280.

at Herne's oak we have: Let the sky rain potatoes, . . . and snow eringoes. These portions of a sentence are in Lodge's Devils incarnate." Der Buchtitel ist ein Nebentitel von Wits Miserie, der zugleich zu erkennen giebt, daß die Teufel, mit denen Lodge sich herumschlägt, leibhaftige, d. h. Menschen sind. Wie ich — Weit. Beitr., II. 105 f. — bei Besprechung der betreffenden Stelle der Lustig. Weib. gezeigt habe, geißelt Shakespeare dort die — auf Deutsch gesagt — akademische Dickfelligkeit eines Thom. Nash und Genossen, die bisher durch keine Niederlage zu bewegen gewesen waren, ihre unsinnigen Lärmereien und Kraköhlereien aufzugeben. Ich habe damals keine Ahnung davon gehabt, daß auch Lodge bei der Sache was abgekriegt hat; aber ich erkenne jetzt, daß ihn Shakespeare in satirischer Weise gewürdigt hat, grade ihm die Phrasen zu entlehnen, wodurch Falstaff seine Unverwüstlichkeit betheuert. Ich denke um so mehr, das hat einen starken Beigeschmack von scharfer Polemik gegen Lodge, weil dieser auch sonst in den Lustigen Weibern als veritabler Lump mitgenommen ist¹⁾; und ich denke ferner, daß Shakespeare eben durch Wits Miserie zu solcher Haltung gegen Lodge bestimmt ist.

Zwei Thatfachen sind übrigens vollkommen unleugbar: 1. für die Frage, ob sich Nashs Anspielung in dem offenen Schreiben von 1589 auf einen shakespeareschen Hamlet bezieht, ist die Frage, ob ein Gleiches auch von Lodges Anspielung gelte, vollkommen gleichgiltig; und 2. die Entscheidung darüber ob 1588 bereits ein shakespearescher Hamlet existirt kabe, kann lediglich davon abhängig gemacht werden, ob Nash einen solchen im Auge gehabt habe. Diese letztere, alles entscheidende Thatfache läßt sich nun aber — ganz abgesehen von den hervorgehobenen inneren Anzeichen der Invective von Nash selbst — mit Hilfe gewisser anderer, bisher unbeachteter Quellenzeugnisse bis zu voller Unwidersprechlichkeit feststellen.

Da ist zunächst die Komödie „Midas“ von John Lilly. Ich habe — Weit. Beitr. I. 25 ff. — nachgewiesen, daß und warum sie in utrirtester Weise polemisch gegen Shakespeare gehalten, überhaupt aus keinem anderen Grunde und zu keinem anderen Zwecke geschrieben ist, als unseren Dichter persönlich in der denkbar schädlichsten Weise anzugreifen. Ich habe dort ferner gezeigt, daß Shakespeare in dieser Komödie nicht bloß unter der Maske des Midas, sondern zugleich auch unter der — burlesk sein sollen- den — Maske eines Barbier „Motto“ auf die Bühne gebracht ist. Eben diese burleske Figur ist nun aber auch zu Verhöhnung des shakespeareschen Prinzen Hamlet benutzt. Wahrscheinlich hängt damit schon der Name Motto zusammen, der so viel sagen soll wie thatenloser Wortheld. In der Pagenscene III. 2 finden sich aber

1) Vrgl. Bd. II S. S. 265 ff.

auch folgende unmisverständliche Anspielungen. Lilly fingirt, der Barbier Motto habe dem Midas seinen Bart abgenommen, nachdem der König ihn durch Berührung in Gold verwandelt, und daß die Pagen eben diesen goldenen Bart entwendet haben. Darüber unterhält sich nun der Barbier mit seinem Gehilfen Dello, und versichert, er müsse dafür Rache haben („I must be *revenged*“). Damit wird eine klägliche Travestie des Hamlet eingeleitet. Unmittelbar darauf rühmt sich nämlich Motto — behufs Verhöhnung der Monologe des Prinzen Hamlet — seinen Gehilfen in der Rhetorik vollständig firm gemacht zu haben, und sagt dann: „Well, for all this I desire no more at thy hands, than to keep secret the revenge I have prepared for the pages.“ — Hamlet vereidet seine Wachtgefährten nach der ersten Geistererscheinung, I. 5, auf Stillschweigen; er hat auch ebensowenig einen wirklichen Racheplan wie Motto, sondern begnügt sich, gleich ihm, darüber zu sprechen. Man sieht die Parallele, die der Travestitor vor Augen gehabt hat. Demgemäß läßt er auch Dello erwidern: „O, sir, you know I am a barber, and cannot tittle tattle; *I am one of those whose tongues are swelled with silence.*“ „Of those“, zu denen auch Prinz Hamlet gehört. Mottos Antwort scheint mir unzweifelhaft eine Stichelei auf den autopathologischen Charakter des Hamlet; doch will ich darauf nicht näher eingehn, sondern nur noch eine spätere Bemerkung Dellos herausheben, aus welcher der Leser jetzt auch in ihrer Zusammenhangslosigkeit als unleugbar erkennen wird, daß Shakespeares Prinz Hamlet hier das Stichblatt sein soll. Die Pagen mischen sich in das Gespräch der beiden Barbieri, und das giebt Lilly die Gelegenheit, durch Dellos Mund folgenden grandiosen Wiz anzubringen: „My master is mild and mercyful, because a barber¹⁾; for when he has the throat at command, *you know, he takes revenge but in a silly hair*“²⁾.

Das genügt. Der Midas ist — wie schon früher bemerkt — bereits 1592 gedruckt. Lillys fahde Wizeleien bewegen sich genau in derselben Richtung wie Nashs Grobheiten in dem Schreiben von 1589; wir können also nicht zweifeln, daß ihr Ziel genau derselbe Hamlet ist, wie der von Nash erwähnte. Lillys Ziel ist aber zweifellos ein Hamlet unseres Dichters; und so bestätigt denn der Midas die Annahme, daß auch Nash von einem solchen spricht.

Weiter. Ich habe — Weit. Beitr. I 118 ff. — gezeigt, daß Nashs Pamphlet „Pierce Pennyless“ usw. — 1592 — ebenfalls eine

1) Zum Barbier hat Lilly den Motto gemacht wegen der Bartkünste, die Shakespeare mit Autolycus-Lilly getrieben. (Vrgl. Weit. Beitr. a. a. O.) „A barber“ ist hier zu verstehn als einer mit einem rothen Bart; einer, der sich Eigenthumsvergehen (Wilddieberei) hat zu Schulden kommen lassen. Das *mercyful* ist also wohl von der Gnade zu verstehn, welche die Königin Elisabeth dem Shakespeare in der Lucy-Affaire — muthmaßlich — hat zu Theil werden lassen.

2) In toller Weise.

antishakespearesche Tendenz hat; und ich werde im folgenden Abschnitt auch zeigen, daß das Pamphlet lediglich der antishakespeareschen Tendenz seine Entstehung verdankt. In diesem finden sich nun aber folgende beiden auf den Hamlet bezügliche Stellen, die ich — Weit. Beitr., I. 140 f. — besprochen habe:

„Thus — so aufgepuzt wie eine Libelle — walks he up and down in his majesty, taking a yard of ground at every step, and stamps on the earth so terribly, *as if he ment to knock up a sprite*, when — *foul drunken buzzle* — if an English man set a little finger to him, he falls like a hog's trough that is set on one end. Therefore I am the more vehement against them, because they are an arrogant, ass-headed people, *that naturally hates learning, and all them that love it; yea, and for they would utterly root it out from amongst them, they have withdrawn all rewards from the professors thereof*. Not Barbary itself is half so barbarous as they are“;

und dann:

„The Danes are bursten-bellied sots, that are to be confuted with nothing but tankerds or quart-pots; and *Ovid might as well have read his verses to the Gots that understood him not, as a man talk reason to them that have no ears but their mouths, nor sense but of that which they swallow down their throats . . . I need not fetch colours from other countreys to paint the ugly visage of Pride, since the picture is set forth in so many painted faces here athome*.“

Es sind wider vornehmlich die beiden Scenen I. 4 und I. 5, welche Nash zum Ziele seiner Aretino-Satire gewählt hat; an sich schon voller Beweis dafür, daß der Hamlet, von welchem er hier spricht, kein anderer ist, wie derjenige, wovon er 1589 gesprochen. Der Ausfall des Pierce Pennyless verräth aber auch zugleich das eigentliche Motiv, weshalb Nash so knurrig grade über die bezeichneten Scenen des Hamlet, insbesondere über I. 4 ist; und das ist ein Punkt, der ausdrücklich hervorgehoben werden muß. Der alte Hamlet nämlich muß schon eine Stelle enthalten haben wie die folgende in der bekannten Rede des Prinzen — I. 4:

„to my mind — though I am native here,
And to the manner born — it is a custom
More honour'd in the breach than the observance.
This heavy-headed revel east and west
Makes us traduc'd and tax'd of other nations;
They clepe us drunkards, and with swinish phrase
Soil our addition; and *indeed, it takes*
From our achievements, though perform'd at height,
The pith and marrow of our attribute.“

Die Worte haben ganz entschieden eine antiakademische, der Satz: „and, indeed“, bis „attribute“ meiner Auffassung nach sogar eine speciel antimarlowesche Tendenz; und das hat offenbar den Schreier

Nash veranlaßt, den Versuch zu machen, sie zu verschreien. Die so außerordentlich verwickelt construirte Passage: „So oft it chances in particular men“ usw. halte ich dagegen für Zusaz der späteren Bearbeitung, der durch die Art und Weise veranlaßt ist, wie die Akademiker nach dem Erscheinen des Wintermärchens die stratford'sche Katastrophe zu Shakerpeares Sturz auszubeuten versucht haben. Wie wenig das aber Shakespeares Humor zur Zeit der Umarbeitung zu trüben im Stande gewesen ist, davon liefert, glaube ich, sein Verhalten gegenüber dem lezterwähnten tölpelhaften Ausfall einen schlagenden Beweis, der auch so psychologisch interessant genug ist. Weit. Beitr. I. 140, n. 6, habe ich angenommen, Nashs Worte: „Ovid might as well have read his verses to the Gots, that understood him not, as a man talk reason to them that have no ears, but their mouths“ durch die bekannten Worte des Claudius — I. 2 — veranlaßt seien:

„You cannot speak of reason to the Dane,
And loose your voice“;

offenbar liegt indeß die Sache grade umgekehrt. Shakespeares Humor spielt hier mit Nashs Bramaerbasirerei; daher auch der Wiz: „and loose your voice.“

Die Thatsache, daß Shakespeare bereits 1588 einen Hamlet geschrieben, aus dem später der Hamlet der Quarto von 1604 hervorgegangen ist, darf angesichts der hier vorgetragenen Beweisgründe sicherlich als unumstößlich festgestellt betrachtet werden. Wenn ich also hier noch einen lezten Beweisgrund hinzufüge, so geschieht das mehr der Vollständigkeit wegen, als aus Bedürfniß. Er findet sich in Ben Jonsons Introduction zu seiner Komödie *Cynthia's Revels* — 1600. Dort ist einem der königlichen Chorknaben die folgende Bemerkung in den Mund gelegt: „They say, the ghosts of some three or four plays, departed a dozen years since, (also 1588) have been seen walking on your stage“, d. h. auf dem Blackfriars'-Theater. Daß der Geist in Shakespeares Hamlet eins von den drei oder vier Gespenstern ist, von denen Jonson spricht, dafür bürgt schon die antishakespearesche Tendenz seiner Komödie. Ein zweites solches Gespenst findet sich in Kyds „*Spanish Tragedy, or Hieronimo is mad again*“, und Dodsley hat gewiß Recht, wenn er Jonsons Worte in seinem Vorbericht zur spanischen Tragödie auf diese mitbezieht. Der darin angebrachte Rachegeist scheint mir eine unverkennbare Nachahmung von Shakespeares Rachegeist zu sein; und ebenso mag es sich mit dem dritten und vierten Geiste verhalten, deren Jonson gedenkt. Shakespeares Hamlet, der sein Gefolge „abscheulich“ nennt, scheint somit eine Art Modekrankheit der Geisterseherei erzeugt zu haben, was auch Jonson andeuten zu wollen scheint. Schon der erste Hamlet also muß in seiner Art Furore gemacht haben¹⁾.

1) Ueber andere Nachahmungen, die durch die zweite Bearbeitung
Hermann, Ergänzungen u. Berichtigungen.

So lange die Shakespeareforschung zweifelhaft gewesen, ob die Anspielungen von Nash und Lodge, von denen wir ausgegangen sind, auf ein shakespearesches Drama zu beziehen seien, hatte sie angesichts der durchaus vollendeten Gestalt, in welcher uns die Hamlet-Tragödie überliefert ist, allen Grund, einen vorshakespeareschen Hamlet vorauszusetzen, und in diesem, nicht im shakespeareschen den Gegenstand jener Hohnereien zu vermuthen¹⁾. Demgemäß hat denn auch schon Malone die Existenz eines vorshakespeareschen Hamlet angenommen, und — angesichts der Span. Tragödie — vermuthet, daß Kyd ihr Verfaßer sei. Merkwürdiger Weise hat aber diese vollkommen unrichtige Annahme bei einem Schriftsteller, und das noch dazu einem sonst vollkommen zuverlässigen, die Form der ausgemachten geschichtlichen Thatsache angenommen. Auch über diesen Punkt will ich noch kurz berichten, weil der Irrthum von Tschischwitz in sehr gefährlicher Form weiter getragen ist. Ch. Knight bemerkt — *Studies of Sh.*, S. 61 — über die Sache: „In a very useful and accurate work, Lowndes's *Bibliographer's Manual*, we are told in express terms of *Kyd's* old play of Hamlet.“ Knight fügt zwar unmittelbar vollkommen richtig hinzu: „Mr. Skottowe — ein etwas jüngerer Vertheidiger der maloneschen Hypothese — and Mr. Lowndes have certainly mistaken conjecture for proof. Not a little of distinct evidence exists to show that there was any other play of Hamlet, but that of Shakspeare;“ nichtsdestoweniger, und obwohl K. Elze — in der Einleitung zu seiner deutschen Hamletausgabe S. XVII u. bes. XIX f. — sich mit vollem Recht jener Behauptung von Knight ausgeschlossen hat, lesen wir doch bei Tschischwitz, „Shakespeares Hamlet vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert“ (Halle 1868, 8^o.) S. 2: „Da . . . Ch. Knight in seinen *St. of Sh.* . . . aus Lowndes *Bibliograph. Man.* anführt, daß von dem Dichter Kyd, 'an old play of Hamlet' wirklich existirt habe, so ist nicht der geringste Grund vorhanden, obiges Datum — Nashs Anspielung von 1589 — auf ein anderes als grade auf dies Stück zu beziehen, oder man müßte annehmen, daß zu jener Zeit, also 1589, zwei Hamlet-Tragödien, die eine von Kyd, die andere von dem jungen Shakspeare existirt haben.“ So; müßte man? Ich kann nur annehmen, daß Tschischwitz weder die allegirte Seite in Knights *Studies* eingesehen, noch auch sich darum gekümmert hat, was denn das bibliograph. Handbuch von Lowndes eigentlich für ein Werk ist. Grasse, *Trésor de livres rares et précieux*, V 269, giebt den Titel folgendermaßen an: „Will. Thomas Lowndes, *The Bibliographer's*

veranlaßt sind, vgl. K. Elze, *Einleitg. z. Hamlet*, S. XXX, und Delius, *Abhandlungen*, S. S. 325 ff.

1) Wenn man sich dabei aber zugleich darauf beruft, daß F. Meres in seiner *Palladis Tamia* den Hamlet unerwähnt läßt, so hat man übersehen, daß dies negative Zeugniß durch das längst bekannte positive Harveys beseitigt wird.

Manual of English Literature, containing an account of rare, curious, and useful books, published in or relating to Great Britain and Ireland, from the invention of printing. With Bibliographia and critical notices“ usw. (4 Bde. London 1834, 8^o.) Die Zuverlässigkeit des Werks bezeugt auch Grässe; ebenso aber auch, daß es nicht absolut fehlerfrei ist. Einem solchem Werke also will Tschischwitz, Mitglied der selbstbewusten, philologisch monopolistischen Shakespeare-Forschung, die Entscheidung dieser kritischen Frage mit gehorsamster Submission übertragen! Der Spaß ist in der That nicht übel. Lowndes wird sich den Kopf nicht groß über die Sache zerbrochen haben; er hat gebucht, was er bei Malone, Skottowe, Collier gefunden; und weil er nicht Sachkundiger war, hat er geglaubt, man wisse positiv von einem kydschen Hamlet.

Wo ist nun aber der alte Hamlet geblieben? Ch. Knight ^(Der Hamlet der Quarto von 1603 ist nicht der alte Hamlet.) hat — Studies of Sh., S.S. 57—66 — den Nachweis versucht, die Quarto von 1603 überliefere uns diesen „ersten Entwurf.“ Dem hat sich zwar Elze in der Einleitung zu seiner deutschen Hamletausgabe, und noch kategorischer in seinem William Shakespeare angeschlossen, wo er — S. 406 — sehr apodiktisch dahin ausspricht: „Diese Qu. A. ist eine sogenannte Raubausgabe, und enthält unstreitig (?) nicht sowohl einen verstümmelten Text, als eine frühere, zur Zeit ihres Erscheinens bereits verworfene Redaction“ ¹⁾; ich kann dem jedoch mit namhaften anderen Autoritäten nicht beitreten. Die Frage der Genuinität des Quartotextes von 1603 ist für mich definitiv in verneinendem Sinne entschieden durch die Ausführungen Tycho Mommsens in Jahns Jahrb. f. Philologie und Pädagogik, Bd. 71 u. 72, Hft. 2, S.S. 57—75, Hft. 3, S.S. 107—127; Hft. 4, S.S. 159—177, worauf ja Elze auch selbst (Eintlg., S. XXVII, n. 3) hinweist. Außerdem stellt aber Elze (Eintlg., S. XXIV f.) auch eine Conjectur über die Art und Weise auf, wie der Drucker der Quarto von 1603 in Besiz seines Textes gekommen ist, die mir im höchsten Grade wahrscheinlich ist, andererseits aber nicht bloß mit der Annahme, jener Text sei derjenige des ursprünglichen Hamlet vollkommen unvereinbar, sondern auch die Textverschlechterung der ersten Quarto sehr einfach zu erklären scheint. Elze erinnert nämlich daran, daß 1600 und 1601 die

1) Dowden meint — S. 73: „Wie Romeo und Julia existirt auch der Hamlet in zwei Gestalten, und man hat Grund (!), anzunehmen, daß wir in der früheren Gestalt beide Male eine mangelhafte Aufzeichnung von Shs. erster Behandlung seines Gegenstandes besitzen.“ Ob man dazu „Grund“ hat, kann hier dahingestellt bleiben; Dowden selbst, der die Stücke zu Stufen in Shakespeares Entwicklungsgeschichte macht, geht bei solchen Annahmen mit seiner ganzen Entwicklungsgeschichte sicherlich zu Grunde. — S. 322 in einer nachgetragenen Note zu vorstehendem Auspruche bemerkt Dowden übrigens noch, daß die cambridger Herausgeber des Shakespeare in der Qu. A den Text des „vorshakespeareschen“ Hamlet finden wollen.

Schauspieler der londoner Privattheater durch polizeiliche Beschränkung der Theatervorstellungen gezwungen seien, ihre Thätigkeit in London einzustellen, und das Land, namentlich auch die beiden Universitätsstädte, zu bereisen; und er spricht die Vermuthung aus, daß irgend eine dieser Gesellschaften nach ihrer Zurückkunft nach London dem Verleger den Text zur ersten Quarto geliefert habe. Ist es nun etwa zu weit gegangen, wenn man sich ein Mal bis hierher auf das Conjecturiren eingelassen hat, auch noch den Schritt zu thun, und zu vermuthen, dieselbe Gesellschaft, bez. eins ihrer Mitglieder, habe den Text von 1603 aus dem Kopfe festgestellt? Die Beschaffenheit dieses Textes widerspricht solcher Annahme gewiß nicht; zudem aber hat der alte Text 1600 schwerlich noch existirt. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, daß Gabr. Harveys Notiz von 1598 schwerlich auf den alten Hamlet zu beziehen ist, sondern auf den Hamlet wie ihn die Quarto von 1604 bietet. Die alten Texte hat aber Shakespeare bei der Umarbeitung vollständig vernichtet. Das unwiderlegliche Beispiel dafür ist das Wintermärchen, das zweifellos umgearbeitet, von dem aber dennoch nur ein einziger Text überliefert ist. Wenn man sich dagegen auf die Quarto des Romeo von 1597 beruft, so ist das gewiß das Ungeschickteste, was man thun kann. Für uns Deutsche sollte nachgrade doch wohl durch die ausgezeichneten kritischen Untersuchungen von Tycho Mommsen und Rob. Gericke (Sh.-Jhrb., XIV, 207—273) feststehn, daß jene Ausgabe eine gemeine Raubausgabe ist¹⁾; und daß nicht der leiseste Grund zu der Annahme einer Ueberarbeitung oder doppelten Recension der Liebestragödie vorliegt. Die entgegengesetzte Behauptung von K. Elze, Will. Sh., S. 403, hat eben keinen kritischen Boden mehr²⁾.

1) Vrgl. Mommsen, Romeo u. J., S. 157 f.

2) Die Hypothese vom vorshakespeareschen Hamlet ist z. Thl. durch einen Umstand mit erzeugt, den ich absichtlich im Text außer Acht gelassen habe, weil er in meinen Augen gar nichts besagt. Man hat sich nämlich den Kopf darüber zerbrochen, woher Shakespeare die Hamlet-Sage habe früh genug kennen lernen können, um sie schon so früh zu bearbeiten, wie ich hier nachgewiesen habe. Abstrahirt man von einem vorshakespeareschen Hamlet, so bleiben nur drei Quellen: Saxo Grammaticus, der französ. Bearbeiter von Saxos Bericht, Belleforest, und eine englische Bearbeitung der belleforestschen Darstellung der Hamlet-Sage. Die letztere kann indeß nicht in Betracht kommen. K. Elze hat in der Einleitung zu seiner deutschen Hamletausgabe zu bestimmt nachgewiesen, daß in derselben sich Abweichungen finden, die nur durch den shakespeareschen Hamlet veranlaßt sein können, als daß es kritisch noch zweifelhaft sein könnte, daß diese Bearbeitung nur durch die Popularität von Shakespeares Tragödie angeregt ist. Auf Belleforest zurückzugreifen, ist insofern sehr mislich, weil bei Shakespeare keine genügende Kenntniß des Französischen vorausgesetzt werden darf; sonst hat es Ausgaben genug von diesem Werke schon in Shakespeares Jugendzeit gegeben. (Vrgl. Elze, Einleitung, S. XII. f.) Bleibt also nur der Saxo Grammaticus. Bei ihm sprachliche Hindernisse auf Shakespeares Seite annehmen zu wollen,

Der Leser wird vielleicht erwarten, daß ich mich jezt zu den Sonetten wende; indeß mancherlei Gründe bestimmen mich, ihre Besprechung einer besonderen Anmerkung zu diesem Abschnitte vorzubehalten. Ich werde mich daher im Folgenden darauf beschränken, einige merkwürdige autopathologische Einzelheiten aus verschiedenen Dramen Shakespeares herauszugreifen. Zunächst ein Thema, zu dem der Hamlet fast von selbst überleitet, die Behandlung der Seelenstörung durch Shakespeare.

Ich wüßte nicht, daß irgend ein Dichter so häufig und mit so ergreifendem Pathos diesen Vorwurf gewählt hätte. Im Hamlet stehn sich Hamlet mit seiner hochgradigen Melancholie und die wirklich wahnsinnige, der Herrschaft über ihre Vorstellungen beraubte Ophelia nicht eigentlich contrastisch gegenüber, sondern wie Anfang und Ende, das unfehlbar erreicht werden muß bei sinnlicher Depression oder sonstiger Beraubung der moralischen oder geistigen Widerstandsfähigkeit. Ein ähnliches Verhältniß herrscht im König Lear zwischen Edgar und Lear selbst; und endlich im Macbeth kehrt nochmals ein annähernd ähnlicher Parallelismus zwischen der Lady Macbeth und ihrem Gatten wider. Keine Frage also, daß Shakespeare ein ganz außergewöhnliches pathologisches Interesse für diese Zustände gehabt hat. Unverkennbar spricht sich aber auch eine gewisse Gleichmäßigkeit in alle jenen Fällen aus; und das macht die Sache noch weit interessanter. Im Hamlet und Lear ist es der Gram über Lieblosigkeit, was die Erschütterung

IV. Allgemei-
nere Bemerkungen
über die
Nachklänge
der stratfor-
der Kata-
strophe in
Shakespeares
Dramen.
a. Darstellung
der Seelen-
krankheiten.

scheint mir gradezu thöricht; das Merkwürdige aber ist hier, daß es keine englische Ausgabe dieses Werks giebt, die alt genug wäre, daß sie Shakespeare hätte benutzen können, sondern nur eine pariser und zwei deutsche Ausgaben. (Vrgl. Elze, a. a. O., S. IV, N. 1). Da sich durch das Namensverzeichnis von Shakespeares drei Kindern: Susanna, Judith, Hamnet ein ähnlich sinniger Zug hindurchzieht, wie durch das Namensverzeichnis der Tragödie Hamlet, sobald man nur den Namen Hamnet der Rächerpflicht des Prinzen Hamlet entsprechend deutet, so habe ich eine Zeit lang sogar aus diesem Umstande die Vermuthung geschöpft, Shakespeare müße den Saxo Grammaticus — ebenso wie Hollinsheds Chronik — schon in Stratford studirt haben, obwohl ich recht gut den Zusammenhang des Namens des damaligen englischen Täuflings mit demjenigen seines Pathen kenne. Nimmt man aber an, Shakespeare habe schon in Stratford den Saxo Grammaticus kennen gelernt, so wird die Schwierigkeit der Erklärung dieser Bekanntschaft bis zur Unmöglichkeit gesteigert. Wie aber, wenn wir nochmals die Reise nach den Niederlanden antreten? Die eine der beiden deutschen Ausgaben des Saxo Grammaticus, die in Betracht kommen können, ist eine basler, die andere eine frankfurter; ich sollte meinen, die hätte Shakespeare in einer niederländischen Büchersammlung wohl finden können. Sei dem aber wie ihm sei, die Beweise dafür, daß der für vorshakespearesch gehaltene Hamlet Shakespeares eigene Tragödie ist, sind derartig zwingend, daß sie durch unser Unvermögen, die Quellenfrage aufzuklären, in keiner Weise erschüttert werden können.

bez. Zerrüttung des Gemüths und der durch dasselbe bewegten und geleiteten Vorstellungsgabe bewirkt; im Macbeth dagegen führt die eigene Lieblosigkeit erst — bei der Lady — zu Wahnsinn und Hallucinationen, die mit Selbstmord enden, und dann — bei Macbeth selbst — zu gänzlicher Unbeweglichkeit der Vorstellungsgabe. In allen Fällen aber spielt die Krankheit im Gebiete der Phantasie; und die beiden macbethschen Gestalten sind sicherlich lediglich als Projectionen des Genies aufzufassen, die es als diametrale Gegensätze zu sich selbst geschaffen hat.

Wer es ruhig erwägt, wird sicher von hieraus schon zu dem psychologischen Schluß kommen, Shakespeare müsse Seelenzustände durchlebt haben wie Hamlet, dessen Wahnsinn nicht „Methode“ hat, wie sich die Poloniuse einbilden, sondern ein durchaus unwillkürlicher Zustand ist, den der Prinz nur durch das Vorgeben, er „spiele“ den Tollen, zu verdecken sucht; oder wie Edgar, der nahe daran ist, dem Seelenleiden Hamlets zu verfallen¹⁾. Wir aber, die wir jezt wissen, was Shakespeare in Stratford durchgemacht hat, haben damit auch den biographischen Schlüssel zu dieser auffallenden Erscheinung in Händen.

b. Darstel-
lung der
Eifersucht.

Nicht weniger interessant. wie Shakespeares Neigung, sich mit der Darstellung von Gemüthskrankheiten zu befaßen, dabei sich aber doch auf eine ganz bestimmte Art derselben einzuschränken, ist seine Neigung zur Darstellung der Eifersucht; und auch hier zeigt sich wider die merkwürdige Erscheinung, daß er sich keineswegs auf das ganze psychologische Gebiet einläßt, sondern bei einer ganz bestimmten Form der Leidenschaft stehn bleibt.

Ich muß wiederum mit der Versicherung beginnen, daß mir kein Dichter bekannt ist, der die Eifersucht so oft zu seinem Vorwurfe gewählt hätte, wie Shakespeare. Er hat sie drei Mal (Wintermärchen, Cymbeline, Othello) als tragisches Hauptmotiv behandelt und — abgesehn von den beiden Veronesen — noch ein viertes Mal als komisches in den Lustigen Weibern. Alle diese Fälle haben aber nicht bloß in der äußeren Situation eine gewisse Aehnlichkeit mit Shakespeares eigener Situation unmittelbar nach seiner Verheirathung, sondern sie stimmen auch alle darin überein, daß nicht die Sinnlichkeit eines Brackenburg der Ursprung der Leidenschaft ist, sondern das herrisch kräftige Gefühl der Mannesehre. Wie wir gesehen haben, läßt Shakespeare schon den Adonis die Venus als untreue Buhlerin verschmähen; derselbe Zug kehrt wider in Viel Lärm um Nichts; und noch in der scharf satirisch

1) Dabei möchte ich zugleich auf Edgars Monolog — Lear, II. 3 — hinweisen, der mir — ebenso wie Lucrece, St. 259 f. — nicht wenig von einer Rückerinnerung an „the jestling player Will“ zu enthalten scheint, sofern wir jenen Schauspieler mit Shakespeare identificiren dürfen. Letzteres aber scheint mir aus den Bd. II, S. 76 f. dargelegten Gründen doch sehr wahrscheinlich.

gesalzenen Komödie Troilus u. Cr. verschmäht Troilus die buhlerische Geliebte grade so wie Adonis die Venus. Nur dem Rodrigo im Othello ist die gemeine Leidenschaft eines Brackenburg, bezeichnender Weise aber in weit unedlerer, abstoßender Form angedichtet. Gestalten wie Clavigo, Weislingen, Werther hätte Shakespeare gar nicht schaffen können. Durchgehends also ist bei ihm die Leidenschaft der Eifersucht aus der Region niederer Sinnlichkeit in diejenige der Idee erhoben; und damit stimmt auch überein, daß seine Eifersüchtigen ohne Ausnahme Ehemänner sind. Der Gatte wähnt sein Recht misachtet, seine Ehre gekränkt, und schreitet zu vernichtender Rache, um dadurch die Existenz dieser idealen Güter zu beweisen. Am klarsten und ergreifendsten ist das in Othello dargestellt¹⁾; und zwar in solcher Weise, daß derjenige, welcher die niedrige Art kennt, wie Shakespeares Widersacher den Unrath, womit sie ihn bewarfen, mit Vorliebe aus seiner „Hahnreischafft“ geschöpft haben, recht wohl merken kann, daß diese trübe Erfahrung das Wort dabei führt. Mit lebensvollem Pathos sagt Othello IV. 2:²⁾

„Gefiel es Gott,
Durch Trübsal mich zu prüfen, göß er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt,
Versenkt in Armuth mich bis an die Lippen,
Schlüg samt der letzten Hoffnung mich in Banden;
Ich fände noch in einem Herzenswinkel
Ein Tröpfchen Sanftmuth. Doch, ach, mich machen
Zum stehenden Sinnbild für des Hohnes Weise³⁾,
Worauf, des Hohnes Lachen zu erregen,
Gemächlich sich der Zeigefinger⁴⁾ richtet! —
Und dies selbst könnt ich tragen, sehr, sehr wohl;
Doch da, wo ich mein Herz als Schatz verwahrt,
Wo ich muß leben, oder gar nicht leben;
Den Quell, woraus mein Leben strömen muß,
Sonst ganz versiegen — da vertrieben sein,
Oder ihn schaun als Sumpf für ekler Kröten
Begehn und Brüten — da verfinstre dich,

1) Vrgl. darüber besonders die schönen Ausführungen von Moritz Carrière in dem Anfsaze: „Calderons Arzt seiner Ehre und Shakespeares Othello“ in Nord und Süd, Bd. 17, Hft 50, S. 249 f.

2) Da Alex. Schmidts Correctur die Uebersetzung v. Baudissins ms. Es. noch keineswegs zu einer wirklich correcten gemacht hat, so gebe ich meine eigene.

3) time. Der Dichter geht von der Vorstellung des Bänkelsängers aus, und läßt sich den Othello als dessen „Bild“ betrachten. time ist zuverlässig die genuine Lesart.

4) finger der Folio (und Qu. B), nicht der Plural fingers der Qu. A ist die genuine Lesart.

Geduld, du junger rosenwangiger Cherub,
Ja, schau so grimmig wie die Hölle!“

Sich Hahnreih schimpfen lassen, ja sich zum Sinnbilde der Hahnreihenschaft machen zu lassen, so entsezlich und drückend es ist, Othello würde die Qual überwinden können, wenn er die Gewißheit hätte, der Vorwurf ist falsch, ist verfluchte, verleumderische Lüge; aber er ist davon fest überzeugt, der Vorwurf ist wahr, die Ehre ist verletzt; und damit ist der Zusammenhang zwischen ihm und seinem Weibe zerrißen. Er ist von ihr jäh hinweggeschnitten, so furchtbar auch sein verweistes, sehnsuchtsvolles Herz blutet! Die Ehre! die wahre, innere, nicht die bloße Scheinehre, das Gerede der Leute; das ist der Angelpunkt, um den sich bei ihm die Eifersucht in mächtigen Schwingungen dreht. Ein kläglicher Jammer, daß eine so edle, diamantene Seele durch bübische Intrigue so verhezt werden kann ¹⁾!

Ob Othellos „versenkt in Armuth mich bis an die Lippen“ usw., das sehr lebhaft an den oben angezogenen Monolog Edgars erinnert, nicht eine wirkliche Lebenserinnerung Shakespeares ist, muß natürlich dahingestellt bleiben; für wahrscheinlich aber halte ich es durchaus. Zufällig können wir aber feststellen, daß in dem Gleichniße vom „Sumpfe“ „für ekler Kröten Begehn und Brüten“ ein stark empirisches Element steckt. Es läßt sich mit Sicherheit nachweisen, daß diese Vorstellung durch die widerwärtige Erscheinung und die giftige Tücke Lucys erzeugt ist. In der Lucretia heißt es bereits — St. 122:

„Why should the worm intrude the maiden's bud,
Or hateful cuckoos hatch in sparrows' nests?
Or toads infect fair founts with venom mud?“

Ferner ruft Hamlet — III. 4 — in der großartig schönen Rede ²⁾: „Seht her auf dies Gemälde und auf dies“ usw. in seiner Ekstase aus: „Die Weide dieses schönen Bergs verlaßt ihr, und mästet euch im Sumpf!“ und später nennt er in derselben Scene noch den König giftgeschwollen (bloat) und eine Kröte (paddock) ³⁾. End-

1) Ausgezeichnet schön ist aber eben der Zug, daß die drei ahnungslosen und arglosen Geschöpfe der Unschuld Desdemona, Othello und Cassio grade dadurch, daß sie nichts von Tücke kennen, so grauenvoll von der Höllenspinne, dem professionellen Verleumder Jago verstrickt werden. Auf diese Idee, deren dramatische Durchführung eben nur einem Shakespeare möglich ist, hat denselben aber unzweifelhaft, nachweislich die verleumderische Kampfart der Marlowe, Nash, Lilly geführt. Wäre Shakespeare den Leuten nicht vollkommen hamletisch überlegen gewesen, sie hätten ihn unrettbar ebenso zu Grunde gerichtet, wie Jago die Desdemona und ihren Gatten Othello.

2) Zum Todlachen ist die ästhetische Kritik dieser Rede von H. Taine, a. a. O., S. S. 186 ff. Der Herr ist tief eingedrungen in die Sache!

3) Ich bin auch mit Elze — deutsche Hamlet-Ausgabe, S. 203 —

lich aber heißt es noch vom Friedensrichter Shallow — Lust. Weib., III. 1 —, er komme vom Froschmoor her, und steige über das Wildgatter.

Othello bringt die dramatische Verarbeitung der Seeleneindrücke, welche die furchtbare Katastrophe hinterlassen, zum Abschluß¹⁾. Wie mächtig dieselben aber gewesen, kann man daraus ermeßen, daß diejenigen beiden älteren Stücke, welche ihre pathologische Temperatur gänzlich der Katastrophe verdanken, Hamlet und Wintermärchen, das Interesse des Dichters in so hohem Maße gefeßelt haben, daß er sie später durch Umarbeitung zu vollendeten Meisterwerken gestaltet hat. Mich deucht auch die psychische Prädisposition Othellos zur Eifersucht, nämlich das Gefühl des socialen Verlaßenseins und das diesem Quell entströmende Liebedürfniß, lassen deutlich erkennen, welche Lebenswindungen das ursprüngliche Gefühl in Shakespeares Seele während seines londoner Künstlerlebens durchgemacht hat. Kein Wunder aber auch, daß ein so volles und starkes Herz im Stande gewesen ist, die Tragödie der Liebe, den Romeo zu dichten, und Frauengestalten wie Imogen, Cordelia und Desdemona zu schaffen. In alle diesen Schöpfungen tritt uns das paradiesische Ideal entgegen, das sein Geistesauge geschaut, und dessen Schauen sein Leiden zuerst erzeugt, dann aber besänftigt hat.

Endlich möchte ich auch noch kurz auf die eigenthümliche c. Behand-
lung der tra-
gischen
Schuld.

überzeugt, daß Theobalds Emendation — III. 2 — „A very, very *padding*“ durchaus richtig ist. Dann gehört also diese Stelle ebenfalls, und zwar als eine der allerbedeutendsten, mit hierher.

1) Othello greift aber darüber hinaus, und giebt, veranlaßt durch die entsezlichen Verleumdungen, womit die Akademiker Shakespeares Existenz zu untergraben suchten, die Darstellung der infernaln Natur des Verleumders von Profession. Eben diesem Verleumder, Jago hat Shakespeare auch den Zug geliehen, der den Shylock so eigenartig charakterisirt, nämlich daß er keine Vernunftgründe seiner Feindseligkeit hat, und daher auch keine dafür angeben will (vrgl. Bd. II, S. S. 55 ff.); durch den Mund eben dieses Jagos hat er aber auch den eigentlichen Grund des Haßes der Akademiker gegen ihn ausgesprochen. Er läßt ihn Oth., V. I, sagen:

If Cassio do remain,
He has a daily beauty in his life,
That makes me ugly.

Cassios menschlich geistige Schönheit, die sein Lebenswandel, seine Thaten (life) hell wie Tageslicht erscheinen lassen, verdunkeln die inferiore Natur eines Jago so sehr, daß er aus Bosheit hierüber sich zu reinen Höllenthaten hinreißen läßt, um eben diese Schönheit zu schwärzen und zu vertilgen.

Die soeben aufgedeckte Verwandtschaft Jagos mit Shylock — nicht, wie man immer annimmt, mit Richard III. — beweist, beiläufig bemerkt, neben anderen Indicien, die ich hier nicht erörtern kann, daß diejenigen Shakespeareforscher Recht haben, die — wie K. Elze — den Othello chronologisch in die Nähe vom Kaufmann v. V. rücken.

Behandlung der tragischen Schuld hinweisen, die uns namentlich in den beiden Tragödien Hamlet und Othello, aber auch in Romeo und Julia so viel zu schaffen macht. Shakespeare selbst fand sich eines Tages durch seinen Leichtsinns unter der Coincidenz anderer Umstände, die vom Standpunkte der rationellen Zurechnung aus ihm gegenüber als reine Zufälligkeiten erschienen, in die furchtbarsten Leiden verwickelt, die sehr leicht einen tragischen Ausgang hätten nehmen können, die aber nicht eingetreten sein würden, wenn er völlig schuldlos geblieben wäre. Ganz ähnlich geht es dem Hamlet und Othello, dem Romeo und auch dem König Lear; und es ist wohl kein Zweifel, daß sich darin ein stark empirisches Element ausprägt. Als er den Leidenskelch zu trinken hatte, besaß Shakespeare noch Jugendfrische genug, aus dieser bitteren Erfahrung die wahrhaft weise Lehre zu ziehn, daß der Mensch sich der zweizüngigen Fortuna preisgiebt, sobald er vom rechten Wege sich verirrt. Diese Einsicht ging ihm aber durchaus in Fleisch und Blut über, wurde zur activen Lebensphilosophie, und ist in jenen Tragödien zum erhabensten poetischen Ausdruck gelangt.

Anmerkung.

Im Jahre 1811 sagte A. W. v. Schlegel — „Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literatur, II. 2, S. 34:

„Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter allen Auslegern Shakespeares, die wir kennen, noch keiner darauf verfallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters; sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt; ja, sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen.“

Ob Schlegel wohl gewagt haben würde, diesen Rath zu ertheilen, wenn er nicht bloß kritisch auf die anderen herabgesehen, sondern selbst Hand ans Werk gelegt hätte? Grade die Sonette sind seit seiner Zeit möglichst zur Basis der Shakespeare-Biographie gemacht; zu welchen Ergebnissen man aber dabei gekommen ist, das kann man am besten erkennen an der Charakterzeichnung Shakespeares durch den französischen Literarhistoriker H. Taine. Ich kann mir nicht vorstellen, daß Schlegel gewagt haben würde, seinen Rath zu ertheilen, wenn er wirklich praktische Erfahrung über die biographische Benutzung der Sonette gehabt hätte. Dieselben sind ohne Ausnahme Aphorismen, die uns stets in medias res einführen, ohne zu sagen, welches denn eigentlich diese mediae res sind. Ganz natürlich daher, daß diejenigen Schriftsteller, welche bemüht gewesen sind, Schlegels kritischen Rath ins Praktische zu übersezen, ohne Ausnahme von Brown bis Gerald Massey und Krauss, sich gezwungen gesehn haben, den bezeichneten Mangel jener Gedichte, der sie für uns — v. Bodenstedt sage dagegen was er wolle — großen Theils, ungeachtet ihrer poetischen Schönheit, ungenießbar, zur Plage, macht, durch Conjecturen über die thatsächlichen Voraussetzungen und Bezüge der einzelnen Sonette zu heben. Kein Wunder ferner, daß dabei die krausesten Hypothesen zu Tage gefördert sind, die gewiß nicht dazu beitragen können, das Dunkel zu lichten, sondern nur das ohnehin Unklare durch Verwirrung noch unver-

ständlicher und baroquer zu machen¹⁾. Und doch hat Schlegel unzweifelhaft Recht, zu behaupten, daß Shakespeares Sonette durchaus concret und real gedacht sind, und also auch wirkliche Offenbarungen des Dichters über sich und seine Gefühle enthalten; und der Zweck dieser Anmerkung ist, das gegenüber nicht bloß von Massey und Krauss, sondern auch jener bekannten farblosen Auffassung der Sonette, die sie jedes realen Gehalts entkleiden, zu reinen Fiktionen und Spielereien machen möchte, an einzelnen hervorragenden Beispielen zu beweisen, wie ich es gelegentlich in den Anhängen auch an anderen gethan habe. Das Dunkel wird dabei allerdings noch lange nicht gelichtet, namentlich kein Aufschluß über eine große Anzahl von Liebes-Sonetten gegeben werden; das künstliche Erklärungssystem von Massey und Krauss wird sich jedoch nichtsdestoweniger als unmöglich ausweisen.

Gehn wir ohne weitere Vorrede ans Werk.

Krauss giebt — a. a. O. S. S. 8—10 — eine tabellarische Uebersicht über den angeblichen Inhalt der ersten 126 Sonette, die ich mir gestatten muß, hier mit einigen Zwischenbemerkungen widerzugeben. Er beginnt: „Des Dichters Widmung an den Grafen Southampton. Son. 26.“ An den Grafen Southampton? Und diese unproportionirte Sprache? Es ist ganz die Sprache des Dichters von Oberons Vision, ganz die desjenigen Dichters, der Elisabeth in anderen Sonetten (vrgl. Bd. II, S. S. 138 ff.) für seine Muse erklärt; und ich bin überzeugt, der „Lord of my love“ dieses Widmungssonetts ist kein anderer wie die Königin Elisabeth, welcher der Dichter verspricht, wenn die Gunst der Gestirne es erlaube, so zu dienen, wie er ihr im Sommernachtstraum später gedient hat. Dann folgt die Rubrik: „Der Dichter sucht Southampton zur Ehe zu bewegen“. Dagegen ist nichts einzuwenden. Dann: „Der Dichter preist Southamptons Schönheit“. Gleich das erste Sonett, was diesen Inhalt haben soll. (Son. 59), kann ms. Es ganz unmöglich in solchem Sinne verstanden werden. Der Dichter spricht von einer eigenen Schöpfung, worin er eine be-

1) Massey, und im Anschluß an diesen Krauss, haben zu diesem Behufe ein förmliches System erfunden, das theilweis wahrhaft harstreubend ist, auf das näher, als es in der Folge geschieht, jedoch hier nicht eingegangen werden kann. Bei dieser Gelegenheit will ich aber doch gleich einen Ausspruch beleuchten, den Krauss, Shs. Selbstbekenntniße, S. 6, thut. Masseys Theorie der Sonettengruppirung und Erklärung, meint er, werfe auf Shs. Leben ein neues Licht; „seine unglückliche Ehe, sowie die Unzufriedenheit mit seinem Stande zerfallen in nichts; denn es zeigt sich, daß diese Mythen hauptsächlich auf einer irrigen Auslegung seiner Sonette beruhen“. Die „Mythe“ von seiner unglücklichen Ehe beruht hauptsächlich auf einer unrichtigen Auslegung gewisser Sonette? Die Ausleger haben hier stark gesündigt, und zwar Massey und Krauss eingeschlossen; gleichwohl ist jene „Mythe“ doch wohl nicht lediglich auf die Sonette zurückzuführen. Sehr aber fürchte ich, daß derjenige, der mit so ungenügenden Kenntnissen der Shakespeare-Biographie sich an die Auslegung der Sonette wagt, nicht gut bestehn wird.

stimmte Person ihrem geistigen Gehalte nach verherrlicht, poetisch dargestellt hat. Diese Dichtung nennt er „this composed wonder of your frame“, Worte die Krauss und Massey auf Southamptons Schönheit deuten! Der Dichter möchte aber auch wissen, ob die antike Welt, ja überhaupt die Menschheit „since mind at first in characters was done“, so lange sie verstanden hat, die Kunstform für ihre Gemüthsregung (mind) zu finden, eine solche Schöpfung aufzuweisen habe, um daran zu erkennen, ob seine Zeit vorausgeschritten sei, oder ob die antike Kunst sie dennoch übertreffe, oder ob beide von denselben Triebfedern (revolution) in Bewegung gesetzt seien. O, fügt et dann aber hinzu, die Künstler (wits) früherer Zeiten haben die Bewunderung, welche ihre Schaffenskraft erregte, unedleren Gegenständen zugewandt, wie ich, und daher auch ein solches Werk nicht schaffen können. Wie ich das Sonett auffasse, so ist „this composed wonder of your frame“ der inzwischen gedichtete Sommernachtstraum. Dazu passen auch die ersten vier Verse sehr gut, welche anzudeuten scheinen, daß der Dichter in die antike Literatur zurückgegriffen, und ihr eine Figur wie etwa Titania entlehnt hat. Auch das „admiring praise“, womit das Sonett schließt, entspricht Shakespeares eigenen sonstigen Auslassungen über die Bedeutung des Sommernachtstraums in den Sonetten durchaus. Wir werden dafür noch Belege genug kennen lernen. Auch dies Sonett kann ich daher nur für ein der Königin selbst gewidmetes nehmen. Ben Jonsons spize Bemerkung im Volpone über die „days of sometthing“ (s. oben S. 77, N. 1) wird mir auch erst vollkommen verständlich, wenn ich unterstelle, daß sich unter den Sonetten eine ganze Anzahl befindet, die der Königin zugeeignet sind. Er scheint vorauszusetzen, die Königin habe in Shakespeares Sonetten die Rolle von Petrarcas Laura gespielt; eine Ansicht, die mir auch gar nicht so unrichtig zu sein scheint¹⁾. Krauss und seine Vorgänger wissen dagegen absolut nichts von Elisabeth-Sonetten Shakespeares, und reihen sie daher z. Thl. in formal und materiel widersinnige Rubriken ein.

Die nächste Rubrik von Krauss ist etwas überraschend; sie

1) Daß die unsinnige Gratulation, welche Thorpe seiner — der ersten — Sonetten-Ausgabe (1609) vorgesezt hat, einen völlig unfindbaren — daher auch von Krauss nicht gefundenen — Mr. W. H. für den „only begetter“ der Sonette erklärt, also doch wohl für denjenigen, der allein diese Gedichte angeregt hat, wird man mir gewiß hier nicht entgegenstellen wollen, obwohl die Gratulation zugleich behauptet, er sei derjenige, welchem Shakespeare die „Ewigkeit“ durch seine Sonette versprochen habe. Es scheint mir evident, daß es sich dabei um bloßen Humbug handelt. Mr. W. H. kann höchstens die Person sein, die das Manuscript zu den veröffentlichten Sonetten verschafft hat. Zum Danke dafür nennt ihn Thorpe „the only begetter“, und wünscht ihm Unsterblichkeit, weil er sich ein recht einträgliches Geschäft von der Sache verspricht.

lautet: „Der Dichter an Southampton. Widmung 23“. Noch eine Widmung! Das ist wohl nur aus den beiden letzten Versen herausgelesen. Meiner Auffassung nach giebt auch dies — leicht verständliche — Sonett formal und sachlich den besten Klang, wenn man es sich an die Königin gerichtet denkt. Shakespeare führt in den Sonetten an sie theilweis eine freie Sprache, redet sie sogar mit Du an; deshalb entschuldigt er sich hier mit zu starkem Impetus der Zuneigung. Die Königin hat ihm sicherlich mancherlei Wohlthat erwiesen.

Noch überraschender klingt mir die folgende Rubrik: „Der Dichter verheißt Southampton Unsterblichkeit.“ Der vorsichtige Shakespeare? Etwa durch seine Sonette, die jezt kaum noch einer versteht? Gleich das erste in Bezug genommene Sonett, Nr. 18, liefert jedoch ms. Es. den Beweis, daß auch hier wider ein Irrthum untergelaufen ist. In diesem ebenfalls leicht verständlichen Sonett redet wider der Dichter des Sommernachtstraums die Königin Elisabeth an. Die beiden Schlußverse:

„So long as men can breathe, or eyes can see,

So long lives *this*, and *this* gives life to thee“,

haben die Erklärer offenbar auf das vorstehende Sonett bezogen; eine handgreifliche Hyperbel, deren Shakespeare gar nicht fähig war. Der Zusammenhang ergiebt aber auch, daß die beiden „*this*“ im letzten Verse als „*this summer*“ zu verstehn sind; und damit ist alles in Ordnung.

Nun kommt eine Rubrik: „Der Dichter an Southampton über seine Rivalen“, die ich zum guten Theile in der Abhandlung über Shakespeares Verhältniß zu Marlowe, Bd. II. S. S. 137 ff., an der Hand von Masseys eignen Ausführungen besprochen habe, um zu zeigen, daß seine Voraussetzung, die betreffenden Sonette seien an Southampton gerichtet, die reine Unmöglichkeit ist. Auch hier scheint mir die Königin selbst die Adressatin. Die Sonette sind von bedeutendem biographischen Werth.

Krauss läßt nun — im vollsten Einverständniße mit Massey — die Rubriken folgen: „Auf Southamptons Aufforderung schickt der Dichter sich an, über dessen (!) Liebe zu Elisabeth Vernon zu schreiben. 38.“ (Ein Sonett des Dichters des Sommernachtstraums an die Königin Elisabeth, das sich ganz dem vermeintlichen Widmungssonett 23 usw. anschließt). „Elisabeth Vernon an den Grafen Southampton über sein Bild“. (Shakespeare als Dichtermaler der Königin spricht zu dieser). „Southampton an Elisabeth: Klagen; Trost der Liebe“. (Shakespeare selbst preist die Königin als seinen Trost im Leiden, und als den Quell seiner dichterischen Begeisterung. Die wichtigen Sonette 29—31; 37 und 25, welche es klar aussprechen, daß Shakespeare auf eine höchst schmerzliche Vergangenheit zurückblickt, werden im Dienste einer Hypothese, zu der sie passen wie die Faust aufs Auge, der Shakespeare-Biographie entrißen, der sie rechtmäßig angehören. Und warum?

Weil man glaubt, die Klagen vertuschen zu müssen, weil schlechte Folgerungen daraus für den Charakter des Dichters gezogen werden könnten! Wir kennen den Grund der Klagen, und sind daher vollkommen im Stande, den edlen Gram des Dichters, der sich schon in der schönen elegischen Form ausspricht, mitfühlen zu können, ohne Verdacht gegen ihn zu schöpfen. Wir brauchen also dieses wacklige Hypothesengestell nicht mehr, sondern können schwarz, schwarz und weiß, weiß sein lassen. Weg damit!) „Southamptons Abschied von Elisabeth Vernon. 36“. Wenn auch nur ein Wort, oder die kleinste Wendung eine Andeutung gäbe, daß in diesem Sonette von Abschiednehmen, geschweige denn von Southamptons Abschied von Miss Vernon die Rede ist! Aber nichts von alle dem. Unsere Liebe, sagt der Sprecher, kennt keine Scheidung; äußerlich aber müssen wir uns doch von einander halten, sie nicht merken lassen. Ich muß die Flecken, mit denen ich beschmutzt bin, für mich allein tragen; du kannst mir dabei nicht helfen. Unsere gegenseitige Liebe kennt nur das Eine, Achtung, wenngleich ärgerlicher Weise in unserem Lebensgange etwas liegt, das uns von einander trennt, das zwar nichts an dem zu ändern vermag, was allein in uns die Liebe wirkt — d. h. an unserer gegenseitigen Zuneigung —; dennoch aber die Liebe angenehmer Stunden der Freude beraubt. Nicht überall darf ich zeigen, daß ich dein Bekannter bin, damit dir nicht Schande aus meiner beweinten (bewailed) Schuld erwächst; noch auch darfst du mir die Ehre erweisen, öffentlich dich freundlich gegen mich zu bezeigen, weil sonst du den eignen Namen jener Ehre — scil. daß man öffentlich oder überhaupt freundlich gegen dich ist — beraubst. Das aber vermeide. Meine Liebe zu dir ist so stark, daß, da du mir gehörst, auch dein guter Ruf mir zustatten kommt. Es leuchtet wohl ohne weiteres ein, daß diesem Gedichte auf dem Wege der massey-krausschen Hypothese nicht beizukommen ist; dagegen scheint mir alles sofort klar und sachgemäß, sobald ich annehme, Shakespeare selbst reflectirt hier über sein damaliges Verhältniß zu Southampton. Der Dichter empfindet es besonders bitter, daß, wie er sagt, sein „bewailed guilt“ es dem Grafen unmöglich mache, sich öffentlich ihm geneigt zu zeigen; daß sie beide vor der Oeffentlichkeit dadurch von einander geschieden werden, als wenn sie sich fremd wären. Er bittet ihn aber, sich dieser Lage anzupassen, damit die Dinge nicht noch schlimmer werden; und er tröstet sich selbst mit dem Bewusstsein, daß das Fremdsein doch nur Schein ist, sowie durch das wohlthätige Gefühl der Freundesliebe. Auf den ersten Blick scheint dieser Herzenserguß allerdings etwas Unterwürfiges, ja Kriechendes an sich zu haben, das man sonst an Shakespeare gar nicht kennt; aber das biographische Material, das ich herbeigeschafft habe, ist doch wohl geeignet, der Sache ein anderes Ansehn zu geben. Southampton ist erst 1589 im Alter von 16 Jahren nach London gekommen; und

das in Rede stehende Sonett stammt aus den Jahren 1590, 91 oder 92¹⁾. Das aber sind für Shakespeare, wie wir schon wissen, grade die schwersten Leidensjahre in London gewesen; die Akademiker hatten die stratford'sche Katastrophe in der übertriebendsten, verdächtigendsten Weise an die Sturmglocke gehangen; wie wir aus gewissen Sonetten²⁾ ersehen, war Shakespeare selbst zweifelhaft, ob es seinen Gegnern, namentlich dem John Lilly, nicht gelungen sei, seine Stellung zur Königin Elisabeth zu untergraben, und „pleasant Willy“ saß deshalb melancholisch brütend „in idle cell.“ In dieser schwierigen Situation dürfte unser Sonett geschrieben sein. Sobald sie überwunden war, brauchte Southampton keinen Anstand mehr zu nehmen, sich auch öffentlich als Shakespeares Freund zu zeigen, und es erfolgte die Dedication von *Venus und Adonis*³⁾.

Auch hier suchen also wider Massey und Krauss durch völlig unmögliche Unterstellungen der Shakespeare-Biographie höchst werthvolles Material abzudisputiren.

Die vorstehend besprochene Hypothese stützt sich auf nichts als die für Shakespeares Sonette vollkommen gleichgiltige Thatsache, daß Southampton 1598, also in demselben Jahre, wo er die Miss Vernon heirathete, nachdem er sie vorher verführt hatte, eine Reise in Frankreich gemacht hat. (Vrgl. Krauss, S. 39 f.). Eben dieselbe Thatsache hat aber Massey und Krauss veranlaßt, auch noch folgende Rubrik aufzustellen: „Southampton an Elisabeth während seiner Reise und Abwesenheit.“ Als erstes Sonett ist Nr. 50 genannt, die höchst melancholische Klage eines Menschen,

1) Nach Krauss (S. 29), der auch hier nur Masseys Conjecturen wiederholt, sollen die ersten 17 Sonette, worin Shakespeare Southampton zur Heirath drängt, aus den Jahren 1590—92 stammen! Ich halte sie ganz entschieden für jünger. Gewisse Conjecturen Masseys (Sonnets, S. 481), betreffs des Sommernachtstraums, deren K. Elze, Abhandlgn. S. 100 f., gedenkt, und bei denen auch die Chronologie von Southamptons Hochzeitsprojecten ins Spiel kommt, machen mir wahrscheinlich, daß jene Sonette aus der Zeit nach dem Sommernachtstraum (1595) stammen. Dafür spricht auch der sichere Ton von Shs. Sprache in jenen Sonetten.

2) Namentlich Son. 86. Vrgl. Bd. II. S.S. 150—153.

3) Zu derselben Zeit, wo Son. 36 gedichtet ist, kann sehr wohl auch Son. 35 entstanden sein, worin — meiner Auffassung nach — Shakespeare das Vergehen seines Weibes, das ihm augenblicklich wider so viel Leiden bereitete, mit ihrer angeborenen Sinnlichkeit entschuldigt. Höchst bezeichnend sind dann die beiden Schlußverse:

„That I an accessory needs must be

To that sweet thief which sourly robs from me“.

Der „sweet thief“ ist die Sinnlichkeit, bez. Wollust; und der Dichter gesteht, daß er nothwendig als dessen Mitschuldiger zu fungiren habe, obwohl er selbst der bitter Bestohlene (um sein Lebensglück Gebrachte) sei. Merkwürdig ist auch, daß dies Sonett die Form des Gerichtsverfahrens so sorgfältig als Form der „invention“ durchführt.

der sein Glück verloren hat, nun einsam die Welt durchreist, und sich in seiner Schwermuth einbildet, das Leid, das ihn drückt, belaste auch sein Ross, so daß es kaum vermöge, sich und den Reiter fortzuschleppen, und auch gegen den Sporn unempfindlich sei. Das soll Shakespeare aus Southamptons Seele als Reisebrief an Miss Vernon gedichtet haben! Ich höre hier nur den Hamlet, der klagt, daß es mit seiner „disposition“ so „heavy“ geht, und vermuthe, daß dies Gedicht ebenfalls aus der Leidenszeit von 1590—92 stammt. Nur die ersten vier Verse will ich hier hersetzen; sie sind von Massey und Krauss ms. Es. vollkommen misdeutet, hellen aber sofort das ganze Sonett auf, sobald sie richtig verstanden werden. Der Dichter sagt, selbstverständlich bildlich:

How heavy do I journey on the way¹⁾,
When, what I seek, my weary travel's end²⁾,
Does teach that ease and that repose to say³⁾:
„Thus far the miles are measur'd from thy friend!“

So und so lang ist noch die Strecke, die du zurückzulegen hast, bis du den ersehnten Freund, nämlich den Tod, erreichst, der dir Ruhe und Seligkeit bringen wird. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß dieser gramvolle Herzenserguß aus derselben Quelle geflossen ist, wie die Hamlet-Tragödie; Massey und Krauss machen dagegen eine wahrhaft klägliche Spielerei daraus.

Mit der folgenden Rubrik: „Der Dichter an Southampton, nachdem er ihn drei Jahre gekannt hat. Son. 104“, stimme ich überein; muß mir aber doch gestatten, die Sache noch etwas eingehender biographisch zu motiviren. Das Sonett stammt meiner Auffassung nach aus der Zeit, wo Southampton die Dedication von Venus u. Ad. angenommen, und dadurch dem Dichter die von mir (S.S. 136—141) behauptete wesentliche Unterstützung gewährt hatte. Mit Rücksicht darauf beginnt Shakespeare:

„To me, fair friend, you never can be old⁴⁾;
For as you were when first your eye I ey'd,
Such seems your beauty⁵⁾ still.“

Dann aber blickt er auf die Stürme der Jahre 1590—92 zurück, die ihn im dritten Jahre seiner londoner Künstlerlaufbahn überfallen hatten, und fährt demgemäß fort:

1) Auf dem Lebenswege, nicht aber auf französischen Chausséen.

2) Das Ende des Lebensweges, d. h. den Tod.

3) *that* ease and *that* repose, eben jenes auch von Hamlet ersehnte Ende. Wenn der Grambeladene sich mühsam seine Straße hingeschleppt hat, dann weis die zurückgelegte Reise ihm nichts anderes zu sagen, als was der folgende Vers sagt.

4) verbraucht, veraltet, d. h. vergeßen.

5) Schöne im moralischen Sinne.

„Three winters cold
Have from the forests shook three summers' pride¹⁾;
Three beauteous springs²⁾ to yellow autumn turn'd
In process of the seasons³⁾ have I seen,
Three April-perfumes⁴⁾ in three hot Junes burnt,
Since first I saw you fresh, which yet are green“⁵⁾.

Der letzte Vers scheint auf die Zeit zu weisen, in welcher Son. 36 (oben, S. 175 f.) entstanden ist, und wo Shakespeare die Erfahrung machte, vor der es ihm auch betrifft Southamptons bangt, die Erfahrung nämlich, zu welch niedrigen Verdächtigungen und Verleumdungen der Neid sich hinreißen läßt. Es darf danach auch vermuthet werden, daß das Mitleid über die Mishandlungen, denen Shakespeare sich von den Akademikern ausgesetzt sah, sowie die Indignation über das Benehmen der Akademiker, den jungen Höfling dem Dichter zugeführt hat. Unter diesen Umständen würde Son. 36 sogar eine sehr edle Seite gewinnen. Die in jenem Sonett ausgesprochene, aus sicherer Menschenkenntniß hervorgegangene Befürchtung, man könne — wie es auch wirklich geschehen ist — die scheinbaren Beschuldigungen, die man gegen Shakespeare selbst vorbrachte, zur Verunglimpfung auch seines Freundes Southampton benutzen, kehrt nun aber im folgenden Theile von Son. 104 ebenfalls wider, und bildet dessen eigentlichen Inhalt. Mit einer höchst gekünstelten Wendung fährt der Dichter zunächst fort:

„Ah! yet does beauty, like a dial-hand,
Steal from his figure, and no pace perceiv'd⁶⁾;
So your sweet hue⁷⁾, which methinks still does stand⁸⁾,
Has motion, and mine eye may be deceiv'd“.

1) Three summers' pride ist das Wintermärchen, der schöne Abschluß der ersten dreijährigen Periode.

2) Die ersten drei Künstlerjahre.

3) Bei fortschreitender Entwicklung; d. h. je mehr Shs. eigenes Dichtergenie reifte und dadurch zur Geltung kam.

4) Ms. Es. nur ein anderer euphuistischer Ausdruck für den vorigen Gedanken.

5) Jung, und deshalb gleich allen erst aufkeimenden Größen noch kein Gegenstand des Neides.

6) Wie der Zeiger auf dem Zifferblatt unvermerkt langsam vorrückt, so läuft auch unvermerkt mit der Zeit die Stunde der Schönheit ab. Der Gedanke ist: die Zeitumstände können sich ändern, ohne daß wir es gewahr werden, und das, was ehemals — wie Shakespeare unter seinen stratford'schen Freunden — glanzvoll erschien, kann sich dann plötzlich — wie er gegenwärtig — in einer Lage befinden, wo es für häßlich, bez. schmachbeladen gilt. — Merkwürdiger Weise ist für Southampton im essex'schen Hochverrathsprocesse wirklich die hier vorausgesehene Zeit gekommen. In diesen Process verwickeln dann auch Massey und Krauss (S. 56) unsern Dichter!

7) „sw. hue“ ist hier der gute Ruf.

8) Noch unversehrt dasteht.

Dann aber schließt er mit folgendem Couplet, das ich nur verstehn kann wie einen feierlichen Protest gegen üble Folgerungen aus der Annahme der Dedication:

„For fear (!) of which, hear this, thou age unbred¹⁾:
Ere you were born, was beauty's summer dead“.

Das besagt: ehe ich dich, Southampton für mich gewonnen hatte, war die Schönheit des Sommers — der echten Poesie — verdunkelt; du also hast sie vom Tode errettet²⁾.

Die nächste Rubrik bei Krauss ist: „Der Dichter an Southampton zu dessen bevorstehender Abwesenheit, 39“. Das Sonett behandelt das Thema des Son. 36, nur viel weniger schwermuthsvoll; von einer „bevorstehenden Abwesenheit“ enthält es nicht die leiseste Andeutung. Nun folgt nach Krauss: „Elisabeth Vernons Selbstgespräch“ in Son. 144. Ein recht seltsames Selbstgespräch der Miss. Mir scheint die Sache denn doch ungleich natürlicher, wenn man voraussetzt, Shakespeare selbst spricht von sich und Southampton. In den ersten vier Versen schildert der Dichter ms. Es. seine eigenthümliche Stellung zwischen seinem Freunde Southampton als seinem guten Engel, seinem Trost in Leiden, und seinem ungetreuen Weibe, dem Quell der Leiden (despair). Dann sagt er (V. 5—7) um ihn desto eher der Hölle, nämlich der Trostlosigkeit, zuzuführen, locke sein „female evil“ den Freund, seinen guten Engel, durch die Bestrickungen der Coquetterie von seiner Seite. Das „female evil“ ist offenbar nicht so zu verstehn, als ob damit eben jenes Weib gemeint wäre, das im ersten Verse als des Dichters „love of despair“ bezeichnet ist, und — wie man früher verstanden, und noch heute Taine versteht — als ob Shakespeare wider durch eine Londonerin umgarnt sei, die jezt ihre Künste auch mit Southampton versuche, auf den er deshalb mit Mistrauen blicke; der Ausdruck ist ms. Es. vielmehr abstract zu verstehn. Shakespeare meint damit die Verführungsgabe des Weibes, durch die er zu einer höchst unglücklichen Ehe usw. gekommen. Der Dichter ist besorgt um Southampton, es könne ihm ebenso gehn, wie es ihm selbst in Stratford gegangen³⁾. Deshalb sucht er zu warnen, indem er fortfährt: Ob mein guter Engel bereits in einen Teufel verwandelt, im Neze der Wollust gefangen ist, darüber kann ich nur Vermuthungen aufstellen, aber nichts Bestimmtes sagen; da sie sich aber beide⁴⁾ von mir entfremdet, und sich gegenseitig befreundet

1) Du rohes Zeitalter.

2) Klingt das: „Ere you were *born*“ (= gewonnen) nicht wie eine förmliche Anspielung auf die Dedication?

3) And would corrupt my saint — den unschuldigen South. — to be a devil, d. h. zur Unzucht.

4) Der böse Engel Verführung ist ja schon nach den ersten vier

haben, so errathe ich wohl, daß der gute Engel, der Freund Southampton, sich in der Hölle des bösen, d. h. im Neze der Verführung, befindet. Doch davon werde ich nichts erfahren, sondern im Zweifel bleiben, bis daß mein böser Engel, d. h. die Sinnlichkeit, die mein Unglück herbeigeführt hat, meinen guten in verzehrende Flammen gesetzt hat ¹⁾).

„Elisabeth wirft Southampton Untreue vor“, lautet die nun folgende Rubrik. Das erste, sehr schöne, auch sehr leicht verständliche Sonett, das hierher gerechnet wird, ist nr. 33. Es enthält kein Sterbenswörtchen von Untreue, hat mit Southampton nicht das Geringste zu thun, und ist einfache Selbstbetrachtung des Dichters darüber, daß die goldne Morgensonne seiner Jugend nicht Wort gehalten habe, sondern am Mittage den Gewitterwolken gewichen sei. Den Schluß macht die Versicherung des Dichters, daß seine Liebe zu Gott dadurch nicht erschüttert sei. Es wäre unter allen Umständen interessant, auch in Shakespeares Sonetten Dantes Einfluß nachzuweisen; der zuletzt hervorgehobene Umstand aber erhöht dies Interesse noch ungemein; und so constatiere ich denn, daß das schwunghafte Sonett auf Purg. XXX, Terz. 8f., fußt:

„Jo vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata,
E l'alto ciel di bel sereno adorno;
E la faccia del sol nascere ombrato,
Sicchè per temperanza di vapori,
L'occhio la sostenea lungo fiato.“

Meine Ansicht über den Ursprung von Shakespeares Zuneigung zum florentiner Mystiker (oben S. 131 f.) erhält durch die soeben constatirte Thatsache eine bedeutende Bestätigung.

„Elisabeth an ihre vermeintliche Nebenbuhlerin Lady Rich“ (!), rubriciren Krauss und Massey weiter. Die erste Nummer dieser über alles Maß erstaunlichen, selbst des kleinsten Sandkorns einer thatsächlichen Grundlage entbehrenden Rubrik ist das außerordentlich schwierige Son. 133. Es ist auf keinen Fall daran zu denken, daß die Seltsamkeiten von Massey und Krauss, die durch die Auseinandersetzungen, womit sie ihre Hypothesen zu rechtfertigen suchen, noch ins Ungemeßene gesteigert werden, irgend welche namhafte Zustimmung finden sollten. Das Sonett trägt ebenso wie die übrigen von jenen beiden Gelehrten in dieselbe Rubrik ge-

Versen nicht Shakespeares Freund; nun hat aber auch der gute Engel sich ihm entfremdet. Der Originaltext ist leider grade an dieser schwierigen Stelle nicht ganz sicher

1) Das „fire out“ im letzten Verse beruht anscheinend wider auf danteskem Einfluß. Der eigentliche Gedanke ist offenbar: Bis daß mein guter Engel die Qualen der Reue kennen gelernt hat, die ihm der böse bereitet, und in diesem Feuer sich läutert. Die Dunkelheit ist sicher Absicht.

stellten, so entschieden den Charakter des eigenen Gefühlsergußes des Dichters, passt auch sonst so ganz und gar nicht zu der massey-krausschen Inhaltsskizzirung, daß es rein undenkbar ist, es könnte sich irgend jemand dieser Richtung anschließen, der die Sonnette selbst in der Ursprache mit Unbefangenheit liest, und vor allem dabei nicht durch die Tendenz verblendet ist, aus Masseys Schrullen und nach allen Richtungen hin unmotivirten und unsubstantiirten Einfällen noch wunder was Gescheites machen zu wollen, wie es bei Krauss allem Anschein nach der Fall gewesen ist. Da aber das Sonett — ebenso wie die übrigen in diese Kategorie gehörigen — von höchstem biographischen Werth ist, so ist es für mich unumgänglich, mich über die Sache näher zu äußern. Ms. Es. redet in Son. 133 wie auch in den übrigen von Massey und Krauss in dieselbe Rubrik verwiesenen Sonetten der Dichter selbst, und zwar als unglücklicher, durch die Bande der Ehe gefeßelter Mann. Er theilt sich dabei in zwei: sein körperliches Selbst und sein geistiges Selbst¹⁾; letzteres figurirt unter der — schönen — Gestalt des Freundes, und wird außerdem v. 6 „next self“, d. h. fast das ganze Selbst genannt. Der Dichter sagt: „Wehe dem Herzen, das meinem Herzen so viel Gram bereitet durch die tiefe Wunde, die es meinem Freunde und mir schlägt! Ists nicht genug, mich — den physischen Menschen — allein zu martern, sondern muß auch mein trauester Freund noch durch diese Sklaverei zum Sklaven werden? (Muß auch mein geistiges Theil noch an mein Elend, von dem ich mich nicht befreien kann, als Sklave gefeßelt werden?). Dein grausames Auge hat mich mir selbst (d. h. meiner freien Ungebundenheit) entrißen²⁾; das aber, was fast mein ganzes Selbst ausmacht (my next self), — meinen Geist — hast du zu noch größerer Schwerfälligkeit verdickt³⁾. Von ihm bin ich verlassen, meiner selbst, d. h. meiner Freiheit, habe ich entsagt, und du bist mir abtrünnig geworden. Dreifache Qual, drei solche Fehlschläge

1) Ein alter oft gebrauchter Kunstgriff der Dichter, auf den möglicher Weise Dante geführt haben könnte, der aber doch sehr nahe liegt. Die Vorstellung, daß unser Geist unser wahrer Freund ist, kehrt auch im Hamlet wider, wenn Prinz Hamlet zu Horatio — III, 2 — sagt:

„What advancement may I hope from thee,
That no revenue hast, but thy good spirits,
To feed and clothe thee.“

So figurirt in Son. 133 ebenfalls der Geist als der treue, sorgende Freund. Ebenso deutlich tritt die Zweitheilung des Selbst auch in Son. 146 hervor, sowie in Son. 151.

2) Eben daher das Epitheton „cruel“, das ms. Es. entschieden nicht so gedeutet werden darf, als wäre von einer sogen. „stolzen“ Schönen die Rede.

3) harder „engrossed“ = schlimmer überladen, gelähmt. Die Phantasie hat keinen Flug mehr; die „disposition“ ist „heavy.“

auszuhalten! Sez nur immer mein Herz in dem stählernen Käfig deines Busens gefangen; aber nur unter der Bedingung, daß meines Freundes Herz (der Wille meines Gemüthes) sich dafür verbürgt; d. h. unter der Bedingung, daß ich mit ganzem Herzen dabei bin, und nicht bloß äußerem Zwange gehorche¹⁾. Wer immer mich an sich fesselt (keeps), mein Herz — nicht äußeren Zwang — lasse er meinen Hüter sein! Du also (then) bist außer Stande gegen mich den strengen Kerkermeister zu spielen; denn dir gehört mein Herz nicht mehr wegen deiner Untreue. Und dennoch wirst du es thun²⁾; denn da ich durch dich gefesselt bin (being pent in thee), bin ich wahrhaftig mit alle meinen Erfahrungen (all what is in me) der Deinige.“ Die letzten Worte sind bitter sarkastisch; Aehnliches werden wir aber auch sonst noch in den Sonetten finden, welche die Frau betreffen.

Es wird nicht nöthig sein, jezt noch weiter alle einzelnen Rubriken von Massey und Krauss Schritt vor Schritt zu verfolgen, sondern ich mache einen großen Sprunk bis zu: „Southampton aus dem Tower an seine Gemahlin. Son. 123—125“ Betrachten wir uns nur das letzte Sonett, und es wird sich zeigen, daß auch diese Rubrik vollkommen in der Luft schwebt, nur aufgestellt werden konnte von Leuten, die sich gar nicht die Mühe gegeben haben, ein wirkliches Verständniß in die theilweis ganz außerordentlich dunkle Sprachweise der Sonette zu bringen.³⁾ Die ersten vier Verse lauten:

„Were 't aught to me, I bore the canopy,
With my extern the outward honouring;
Or laid great bases for eternity,
Which prove more short than waste and ruining?“

„With my extern the outward honouring!“ Sonderbare Worte; und noch dazu bilden grade sie den Kernpunkt des Sazes. Jago sagt — Othello, I. 1:

„When my *outward* action does demonstrate
The native act and figure of my heart
In *complement extern*, 't is not long after
But I will wear my heart upon my sleeve,
For daws⁴⁾ to peck at.“

1) Das erklärt auch, weshalb Sh. von „steel-bosom's ward“ spricht. Nach Halliwell, Dict., s. v. steel, haben die Engländer zu Shs. Zeit gesagt: „treu wie Stahl“, nicht wie wir: treu wie Gold. Einem stahltreuen Busen will der Dichter allerdings sein Herz gefangen geben aber keinem anderen.

2) And yet thou wilt, scil. use rigour. Nicht absichtsvoll, sondern durch das Eheband.

3) Krauss gegenüber würde sich dieser Vorwurf eclatant auch durch seine Sonettenübergründung begründen lassen; doch muß ich darauf verzichten.

4) Equivoque.

Hier haben wir denselben Gegensatz wie in unserem v. 2; und diese Stelle soll uns Aufschluß geben. Jagos Worte sagen: „Sobald es so weit gekommen, daß ich meiner äußerlichen (ceremoniellen) Höflichkeitsbezeugung (action = Gebahren) noch eine Zuthat¹⁾ hinzufüge, welche zugleich äußerlich sichtbar macht, was mein Herz wirklich vor hat und denkt, dann will ich es als Dohlenfutter am Aermel tragen, damit sie — die weiblichen Dohlen — sich die Falschheit in ihren Liebesbezeugungen abgewöhnen.“ Nun werden wir die vier Verse des Sonetts ebenfalls verstehn. Sie sagen: „Könnte es mir irgend Etwas hinzufügen, d. h. meiner Ehrenbezeugung hinzufügen, wenn mir die Ehre zu Theil geworden wäre, den Baldachin über der Königin mitzutragen; und wenn ich auf diese Weise meiner eigenen huldigenden Kundgebung (with my extern honouring) noch die ceremonielle der Paladine hinzugefügt hätte? Oder wenn ich mächtige Grundsteine zum Baue der Verewigung (der Königin) gelegt hätte, die sich vergänglicher erweisen, als Zerstörung und Verfall selbst?“ Das soll nun Southampton vom Tower aus an seine Gemahlin geschrieben, oder vielmehr Shakespeare — das ernste Unglück seines Freundes zu geckenhaftem Spiele ausbeutend — in dessen Seele in jener Situation gedichtet haben! Das „extern honouring“ weist doch ganz offenbar auf eine Huldigung hin, die der Dichter selbst auf eigene Hand erwiesen hat; und der Umstand, daß er sie mit dem Baldachintragen vergleicht, läßt keinen Zweifel, daß die Königin Elisabeth selbst Gegenstand der Huldigung gewesen ist. Kurzum Shakespeare spricht nicht nur in eigener Person, sondern er spricht ganz speciel als Schöpfer einer Dichtung wie etwa der Sommernachtstraum²⁾. Eben deshalb bleibt er auch nicht bei dem Vergleiche mit dem Baldachintragen stehn, sondern spricht außerdem noch von „great bases of eternity.“ Der desfallsige Passus bezieht sich ms. Es. auf Spensers Feenkönigin, und läßt nicht undeutlich Shakespeares Gereiztheit gegen Spenser erkennen. Aber weiter. Der Dichter fährt fort:

1) complement. Die meisten Herausgeber, und so auch Alex. Dyce, lesen „compliment“, während Delius „complement“ vertheidigt. Shakespeare macht aber, wie Alex. Schmidt, Sh. Lexic., s. v. complement zeigt, zwischen beiden Worten gar keinen Unterschied.

Beiläufig mache ich darauf aufmerksam, daß die Akademiker unseren Dichter genau zu solchem Burschen zu machen suchten, wie Jago sich in dieser Rede schildert. Ebenso wie Jago hier den Cassio einen Rechenmeister (arithmetician), ein Contobuch (creditor and debtor und counter-caster), einen Florentiner, d. h. einen abgefeimten, geschmeidigen selbstsüchtigen Fuchs (Machiavelli!) schimpft, ebenso machten die Akademiker Shakespeare zum Midas usw.

2) „wie etwa.“ Wäre uns das alte Wintermärchen mit seiner muthmaßlichen Huldigung überliefert, dann ließe sich vermuthen, daß dies, und also unter dem „suborned informer“ der Componist des Midas, John Lilly gemeint sei, auf den auch das „suborned“ am besten passt.

„Have I not seen dwellers on form and favour
Lose all, and more, ¹⁾ by paying too much rent ²⁾;
For compound sweet ³⁾ forgoing simple savour,
Pitiful thrivers, in their gazing spent ⁴⁾“.

Unter den „dwellers on form and favour“, d. h. Menschen, die durch ihre euphuistisch geleckte Rede- und Ausdrucksweise sich in die Gunst der Königin einzunisten suchten, ist hier vor allen der alte Euphuist, John Lilly gemeint, dessen Künste sich nachweislich allmählich stark abgenutzt hatten. Shakespeare spielt — u. a. — auch schon im Sommernachtstraum darauf an, indem er dem Demetrius — V — die Glosse in den Mund legt: „He — der Mann im Monde — dares not come there — scil. in die Laterne hinein — for the candle; for, you see, it is already in a snuff ⁵⁾.“ Das Licht ist die Königin, die über den euphuistischen Mann im Monde, John Lilly, „verschnuppt“ ist.

Der Schluß des Sonetts ist nun von selbst klar. Er lautet:

„No, let me be obsequious in thy heart ⁶⁾,
And take thou my oblation poor, but free ⁷⁾;
Which is not mixt with seconds ⁸⁾, knows no art ⁹⁾,
But mutual render ¹⁰⁾, only me for thee.

Hence, thou suborn'd informer ¹¹⁾ a true soul,

When most impeach'd stands not in thy control.“

„Du hast kein Verständniß dafür, was eine treue Seele, ein echtes Herz, grade dann thut, wenn es auf die meisten Hindernisse stößt.“ Für den Verleumder, an den diese letzten Worte gerichtet sind, halte ich, wie gesagt, John Lilly, doch ist vielleicht auch Thom. Nash damit gemeint. Jedenfalls haben beide unseren Dichter der gemeinsten Schmeichelei gegen die Königin, sowie der niedrigsten midasischen Nebenzwecke verdächtigt, und nur daraus die Dichtung des Wintermärchens und des Sommernachtstraums zu erklären

1) Ihre ganze Mühe, und überdies ihre Mannesehre dazu.

2) Scil. „to favour.“

3) Um ihre Kost recht zu süßen.

4) gazing ist hier Schauspiel, device; spent = um den Erfolg gebracht.

5) Vrgl. ferner meine Mittheilungen über seine letzte Komödie „Love's Metamorphosis“ in Weit. Beitr., I, S.S. 95—117.

6) Dein Herz halte mich einfach für treu ergeben. Die Angeredete ist die Königin.

7) Die oblation ist der Sommernachtstraum, den die Königin als uneigennützig Gabe reiner Begeisterung (free) hinnehmen soll.

8) Mit keinen praktischen Nebenzwecken, wie Lillys Komödien ohne Ausnahme.

9) D. h. nicht die euphuistische Kunst der Sachverdrehung.

10) Außer gegenseitiger Hingabe. In der Huldigung des Sommernachtstraums, namentlich in Oberons Vision, spricht es Shakespeare aus, er sei der Dichter Elisabeths. Daher das „only me for thee.“

11) Jurist. Kunstaussdruck für den bestochenen Zeugen.

gesucht. Dem stellt sich Shakespeare kräftig entgegen, indem er auf die Selbstvernichtung Lilys als warnendes Beispiel hinweist, und seine Dichtung in entschiedenem Gegensatz zur lilyschen Komödie, und auch zu Spencers Feenkönigin setzt¹⁾.

Ich glaube, ich kann damit jenen Sonetten-Cyclus verlassen, den Massey und Krauss die „Southampton-Sonette“ zu nennen belieben. Die Herren haben aber auch einen shakespeareschen „Pembroke-Sonetten-Cyclus“ ausfindig gemacht; und noch dazu einen recht wunderbaren. Shakespeare soll als Pembrokes Lohn-dichter Liebessonette auf Phil. Sidneys ehemalige Geliebte, Lady Rich, gedichtet, und dabei nicht nur die Gefeierte, sondern auch noch Phil. Sidney satirisirt haben! Ich will wenigstens an ein Par Proben zeigen, wie absolut unstichhaltig dieser Erklärungsversuch ist, dessen thatsächliche, bez. geschichtliche Begründung überdies mit den bekannten münchhausenschen Luftsteinen gebaut ist.

Zu den „Pembroke Sonetten“ sollen u. a. auch Son. 135 und 136 gehören. (Krauss, S.S. 117 ff.). Betrachten wir zunächst Son. 135. Es beginnt mit folgenden Versen:

„Whoever has her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will to overplus;
More than enough am I, that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.“

„Und wenn auch alle anderen (geschlechtlich) befriedigt sind, du bist es nicht; ²⁾ und deinen Will hast du zur Qual (boot); und doch ist dein Geschlechtstrieb übermäßig ³⁾. Ich bin übergenuß, um dich beständig zu martern ⁴⁾, indem ich dir zu denken gebe (making addition) über deine Liebesbrunst (sweet will) ⁵⁾.“ Es

1) In die Kategorie dieser Sonette gehört auch Son. 107., das sichtlich in der Siegesstimmung des Sommernachtstraums geschrieben ist. Die sachverrenkenden Erläuterungen, welche Krauss, S.S. 55—58 dazu macht, finde ich unerträglich.

2) Außerordentlich schwierig zu verstehen, und m. Es. völlig unüberseßbar ist der Gegensatz von „whoever“ und „thou.“ Ich habe so übersezt, als ob es sich um einen absoluten Gegensatz handelte; dem ist aber nicht so. Die sarkastischen Worte sagen eigentlich: gleichviel ob ein gewisser jemand sein Ziel erreicht hat, du behältst diesen „Will“, (nach dem du so lange geangelt hast). In dem „thou hast thy Will“ liegt aber ein schneidiger Sarkasmus. Ein Mal gebraucht der Dichter will = geschlechtl. Begehren, hauptsächlich aber als William der — gleich dem Geist im Hamlet — daß Gewißen der Angeredeten verstört. Sh. meint in diesem doppelten Sinne: du hast die Will-Krankheit.

3) Will to overplus; ein Geschlechtstrieb, der außer dem Gatten noch andere Beischläfer verlangt. Daher eben Will (der Gatte) to boot, weil sie sich in ihrem Gewißen des Ehebruchs anklagen muß.

4) Eben in Folge der Gewißensbiße, die sich die Frau darüber zu machen hat, daß sie den Mann durch Ehebruch (und die sonstigen traurigen Folgen ihrer Unkeuschheit) beleidigt, ins Unglück gestürzt hat.

5) Das unüberseßbare „thus“ ist als „more than enough vexing thee stil“ zu verstehn.

bedarf wohl keiner Auseinandersetzung, daß das Sonett eine Anrede des Dichters an seine eigene Frau, und der Gegenstand der Betrachtung deren Ehebruch ist. Dem entspricht auch der Fortgang des Sonetts:

„Wilt thou, whose will ¹⁾ is large and spacious ²⁾,
Not once vouchsafe ³⁾ to hide my will in thine?
Shall will ⁴⁾ in others shine right gracious,
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addes to his store;
So thou, being rich in Will ⁵⁾, add to thy will
One will of mine, to make thy large will more.

Let no unkind no fair beseecher kill;

Think all but one, and me in that one Will.“

Laß denjenigen, der nicht unzart ist, nicht durch den unanständigen Werber verdrängen, seines Einflusses berauben. Sprich zu dir: Alle müssen fort, außer einem; und glaube dabei, daß es nur einen Will giebt.

Nicht minder klar spricht Shakespeare in demselben Sinne in Son. 136, dessen erster Satz:

„If thy soul check thee that I come so near,
Swear to thy blind soul, that I was thy Will;
And will, thy soul knows, is admitted there;
Thus far, for love, my love-suit, sweet fulfil“,

sich sogar unmittelbar an Son. 135, bez. dessen Schluß, anschließt. Der ausgehobene Satz sagt: „Wenn deine Seele dich über das tadelt, was ich dir so nahe lege, schwöre zu deiner verblendeten Seele, daß ich es als dein Will gethan habe. Und deine Seele weis, daß ich ein Recht — bez. Veranlassung! — habe, in jenem Punkte meinen Willen auszusprechen. Folglich (thus far) um der Liebe willen, mein Schatz (sweet; ironisch), erfülle mein Liebesgesuch.“ Den sonstigen Inhalt dieses Sonetts, bis auf das Schluß-

1) Sinnliche Begier.

2) Reichlich und weit umfaßend, also nicht bloß reiche Befriedigung von einem verlangend.

3) Sarkastisch mit Rücks. a. das nachfolgende will = Befehl. (Wird es dir niemals genehm sein, meinem Befehl zu gehorchen?)

4) Wider: Wollust, Geilheit; daher „gracious“; im folgenden Verse dagegen steht will wider als „Befehl“; fair acceptance ist die dem sittlichen Gebote gebührende Aufnahme.

5) Die See, das Element der sinnlichen Leidenschaft (all water) also ein leicht vom Winde bewegtes Element, nimmt doch ruhig den Regen noch in sich auf. So laß doch auch du die fremde Sinnlichkeit in dem weiten Meere der deinigen verschwinden. Anstatt aber so im Gleichniße fortzufahren, sagt Sh.: So du, die du „in Will“ — doppelsinnig: in deinem geistreichen Gatten, und: an Sinnlichkeit — reich bist, füge doch deiner Sinnlichkeit ein einziges Verlangen von mir — das Verlangen der Keuschheit — hinzu, und vermehre dadurch deinen reichhaltigen Willen. (Stelle dadurch deine Sinnlichkeit auf höhere Stufe.)

couplet kann ich übergehn; dies aber ist biographisch doch zu merkwürdig, als daß ich ebenfalls mit Stillschweigen darüber hingehn dürfte. Es lautet:

„Make but my name thy love, and love that still;
And then thou lov'st me; for my name is Will.“

Im ersten Verse steht „name“ im Sinne von guter Name, guter Ruf. Der Dichter sagt also: Mache nur meinen guten Namen zum Zielpunkt deiner Liebe, und bei dieser Liebe bleib nur; du liebst mich ja ohnehin schon; ist doch mein Name „Will.“ Die equivoque Zweideutigkeit dieses letzten Will zeigt recht deutlich, daß Shakespeares Stimmung sehr sarkastisch wurde, wenn ihr Wind „nord-nord-westlich“ ging, das heißt, wenn er durch die Verhältnisse an seine Frau und die damit verbundenen lebensgeschichtlichen Apendicien erinnert wurde. Es ist wohl sehr wahrscheinlich, daß diese Sonette aus der frühesten Zeit stammen, wo er sich darauf beschränken mußte, wie Hamlet, „sich mit Worten zu entladen.“

In den Kreis dieser Sonette gehört u. a. auch Son. 143, worin der „babe“ vorkommt. Dieser babe — vermuthlich ist Hamnet oder Judith Shakespeare gemeint — ist nach unseren Auslegern ¹⁾ kein anderer wie Pembroke, und die Angeredete — Shakespeares Frau — die Lady Rich!

Eine weitere Einzelbesprechung von Shakespeares Sonetten erfordert mein Zweck nicht; ich schließe daher jezt meine vorstehende Beleuchtung der „Sonettenfrage“ mit ein Par allgemeinen Bemerkungen ab.

Zunächst wünsche ich einer Verwechselung vorzubeugen. Die Verfechter der Pembroke-Hypothese haben es sich angelegen sein lassen, durch massenhafte Parallelen zwischen Shakespeare und Phil. Sidney den Einfluß des letzteren auf die vermeintlichen Pembroke-Sonette nachzuweisen. Der Hauptsache nach beruht sogar die ganze Hypothese auf diesem Nachweise. Mit Verwerfung der unhaltbaren Hypothese ist natürlich durchaus nicht gesagt, daß schon dieser Ausgangspunkt eine Täuschung der Voreingenommenheit wäre. Im Gegentheil scheinen mir Massey und Krauss in diesem Punkte vollkommen im Rechte zu sein; das Verdienst ihrer Untersuchungen kann ich sogar einzig und allein in dem Nachweise des unbestreitbaren starken, sowohl formalen wie sachlichen Einflusses Sidneys auf Shakespeares Sonette finden; und dies Verdienst ist auch in meinen Augen nicht klein. Biographisch ist es von großem Interesse, zu wissen, daß der Dichter des Sommernachtstraums so starke geistige Fühlung mit Sidney gehabt hat, wie wir es aus den Sonetten, aber auch nur aus diesen ersehen.

Sonst nur noch eine Bemerkung. Krauss sagt — S. 11:

„In den Sonetten ist eine gewisse dramatische Bewegung unverkennbar. Das entspricht dem dramatischen Geiste des großen

1) Vrgl. Krauss, S. 119.

Dichters, der ihn immer, auch bei seinen lyrisch-epischen Gedichten, zum dramatischen Ausdrucke, zu Monolog und Dialog, drängt“ usw. Dieser Satz offenbart — nach meinem Dafürhalten — den eigentlichen Grundfehler der massey-krausschen Theorie; einen Grundfehler, den wir alle nicht los werden können. In dem Wahne, Shakespeare müsse überall als Dramatiker gedacht und gedichtet haben, haben sie ein Personen- und Rollen-Verzeichniß ausgeklügelt, das auch in die Sonette die gehörige dramatische Abwechslung bringt. Stimmt das auch zum Hamlet; ich meine zu dem Vordringen der monologisirenden Contemplation in dieser Dichtung? Shakespeare war eben nicht bloß Dramatiker, sondern ebenso sehr contemplativer Denker; und daher eben trotz seiner stark dramatischen Stimmung ein so großer Verehrer und Freund von Dantes rein contemplativem und mystisch speculativem Genius. Aus seiner Contemplation erwächst erst seine dramatische Kraft, der Antrieb zu dramatischer Gestaltung. Es mag sein, daß manche Sonette in dieser Beziehung retrospectiv gehalten sind; im großen Ganzen scheint mir das aber nicht der Fall. Wir besitzen, glaube ich vielmehr, in den Sonetten einen großen Theil der unentbehrlichen contemplativen Abklärungen, welche dem dramatisch pathologischen Aufschwunge vorausgegangen sind, und vorausgehen mußten. Ich kann die Sonette nicht anders auffassen, wie tagebuchartige poetische Verarbeitungen des momentanen Daseins, die in Stunden stiller Abgeschiedenheit und Contemplation sich wie von selbst gemacht haben. Soll ich also mit Halliwell und K. Elze nach dem „irdischen“ Shakespeare suchen, so thue ich es doch am liebsten in den Sonetten, die überall auch tiefen Verstand für die irdische Nützlichkeit zeigen, zugleich aber jenen höheren Blick des Genies, dessen Auge sich vom Ideal nicht abwenden läßt. Auf alle Fälle aber stimme ich Schlegel zu: die Sonette sind eine ausgezeichnete Fundgrube für die Shakespeare-Biographie.

III.

Shakespeares Kämpfe mit den Akademikern in den Jahren 1588 bis 1596.

A. Die humoristische Natur von Shakespeares Polemik.

Prospero sagt — Temp. I. 2 — zu Ariel betreffs der Hexe Sycorax, d. h. des Krächzrabens (Sigh-corax):

„This blue-eyed¹⁾ hag was hither brought with child,
And here was left by the²⁾ sailors; thou, my slave,
As thou report'st thyself, wast then her servant³⁾;
And, for thou wast a spirit too delicate
To act her earthy and abhorr'd commands,
Refusing her grand hests⁴⁾, she did confine thee,
By help of her more potent ministers⁵⁾,
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine; within which rift
Imprison'd thou didst painfully remain
A dozen years; within which space she died,
And left thee there; where thou didst vent thy groans
As fast as mill-wheels strike. Then was this island —
Save for the son that she did litter here,

1) Mit blauen Schatten in den Augenhöhlen, als Zeichen der Verhurtheit.

2) by the sailors; nicht by sailors. Der Artikel deutet auf die von Prospero gefangen genommenen Seefahrer, namentlich auf König Alonso und seinen Bruder Antonio hin.

3) her servant. Der luftige Genius der Phantasie, Ariel, mit dessen Hilfe das Wintermärchen geschaffen war, wurde zum „Diener“ der Hexe Sycorax dadurch, daß die Akademiker fälschlich jene Dichtung Shakespeares für sich, bez. für Greene, in Anspruch nahmen. Sycorax aber hatte nicht die Gewalt über Ariel, wie Prospero, dessen willenloser Sklave er ist, so daß er sich ganz nach dessen Gedanken und Vorstellungen formt.

4) Gemeint ist „hestes“ = hurts. Ariel wollte nicht zu den klozigen (grand) Verletzungen dienen, welche Sycorax mit ihm auszuführen wünschte.

5) potent bedeutet nach Halliwell auch Keule. Die more potent ministers sind daher als „klobigere“ Diener zu verstehen. Diese Diener sind beleidigende und verleumderische Grobheit.

A freckled whelp, hag-born — not honour'd with
A human shape¹⁾.“

Seit einer Reihe von Jahren habe ich schon die Ansicht verfochten, diese Erzählung sei als historische Allegorie aufzufassen; Sigh-corax sei die Personification jenes phantasielosen Schimpfdramas der Akademiker, dessen einzige Tendenz war, unseren Dichter zu verunglimpfen und durch verleumderische Ansbeutung seines stratfordor Vorlebens zu untergraben. Ich muß diese Ansicht, alles professionellen Besserwissens ungeachtet, durchaus aufrecht erhalten, und will hier vorweg nur ein Par rechtfertigende Andeutungen darüber geben, deren thatsächliche Begründung das zweite Kapitel dieses Abschnitts, sowie Abschn. IV bringen werden.

Das erste Drama der Sycorax-Gattung ist Lillys Midas (1590 oder Anf. 1591); das letzte das Return from the Parnassus (Weihnachten 1602)²⁾. Die zwölf Jahre, von denen Prospero spricht, innerhalb deren Ariel in die gespaltene Fichte der unbeweglichen und unveränderlichen Tendenz eingeklemmt war, und innerhalb deren er mit betäubender, an das Geklapper der Wassermühle erinnernder Monotonie seine Beschuldigungen gegen und seine Klagen über Shakespeare vorzubringen hatte, sind also durchaus historisch. Wenn ich gleichwohl den Kampf mit den Akademikern in der Ueberschrift zu diesem Abschnitt nicht von 1590—1602, sondern von 1588—1596 datire, so werde ich einerseits von der Rücksicht geleitet, daß der Kampf nicht bloß mit dramatischen, sondern auch mit anderen literarischen Mitteln geführt ist, und daß Spuren der letzteren Art bereits i. J. 1589 sichtbar werden³⁾; und daß andererseits der eigentliche Kampf i. J. 1596 durch Shakespeare — in den Lustigen Weibern — zu Ende geführt wird. Das Return und — wie es scheint — eine neue Bearbeitung der verloren gegangenen Komödie von Thom. Nash, The Isle of Dogs (1597)⁴⁾, worauf Shakespeares Zeitbestimmung sich allein gründen kann, machen ganz den Eindruck, wie wenn ein Schlingel noch etwas vor sich hinbrummt und eine Faust in der Tasche macht, nachdem er eine tüchtige Tracht wohl verdienter Prügel erhalten. Shakespeare deutet offenbar auch selbst auf solchen Verlauf der Sache hin, indem er den Prospero sagen läßt: innerhalb der zwölf Jahre sei Sycorax (allmählig) gestorben, und nicht etwa plötzlich getötet. Aber nicht bloß Prosperos Zeitbestimmung und das, was er von dem Verhalten der Sycorax sagt, machen es für jeden, der die akademischen Kampfstücke selbst, und nicht bloß ihre Namen oder ein Par zusammenhangslose Anführungen daraus, wirklich kennt, voll-

1) Ironisch: hatte nicht die Ehre von dem Gebilde menschlich willkürlicher und egoistischer Phantasie heimgesucht zu werden.

2) Vrgl. S. 45 f., n. 4.

3) Vrgl. Bd. II, S. 14 f. u. 159 f.

4) Vrgl. Bd. II, S. 280.

kommen gewiß, daß die Hexe die bezeichnete historische Allegorie ist, sondern auch das, was er von ihrem Verhältniß zum Caliban sagt. Es ist völlig unbestreitbar, am wenigsten durch arrogantes Nasenrumpfen zu widerlegen, daß Ben Jonson im Caliban die Personification seines eigenen antishakespeareschen Kampfstückes, insbesondere seines Volpone von 1605, gesehen hat¹⁾. Nicht weniger unbestreitbar ist, daß Jonson die akademische Kampfkunst, namentlich diejenige des Thom. Nash, formal und sachlich gegen Shakespeare fortgesetzt hat. Eben deshalb hat auch Shakespeare dem Gonzalo-Töter Sebastian-Jonson den Antonio-Nash als anstiftenden Geleitsmann zugesellt. Endlich steht auch fest, daß Jonson seine infernale Polemik gegen Shakespeare schon Jahre lang vor dem Return from the Parnassus begonnen hat. Es ist folglich historisch genau richtig, wenn Shakespeare den Caliban von der Sycorax geboren werden, und beide zusammen noch eine Zeit lang die Prospero-Insel bewohnen läßt. Ja, es ist endlich auch historisch genau, wenn Shakespeare den Caliban zu einem Mischling wie Feirefiz macht; denn in der Diction hatte Jonson ganz entschieden von Shakespeare gelernt, und nur sonst war seine Polemik akademisch maurisch²⁾.

Was rühmt nun aber, so betrachtet, Prospero-Shakespeare an der bezeichneten Stelle von sich im Gegensatz zu den Akademikern? Er sagt:

„it was *mine* art,
When I arriv'd and heard thee, that made gape
The pine, and let thee out.“

Er hat die Phantasie aus dem Käfig der gemeinen Leidenschaft erlöst, und ihr die volle Gedankenfreiheit gegeben! Shakespeare hat den verbißenen Akademikern den Humor der Seelengröße und des Bewusstseins von ihr und der Bedeutendheit seines Berufes entgegengesetzt; und das ist es, wodurch er nicht bloß sie besiegt hat, sondern überhaupt ein wahrhaft großer Mann und unsterblicher Dichter geworden ist.

In gewissen Kreisen gilt es gradezu als Attentat, irgend eine Schöpfung unseres Dichters in ihrer Ganzheit auf polemische Regungen zurückzuführen. Man spricht wohl von Hieben, die er ausgetheilt hat, wie auch von Anerkennungen, die er gezollt; aber das alles soll nur beiläufig zusammenhangslos, also launisch, geschehn sein. Wie kommt man zu so kleinlicher Anschauung? Es wird gewiß niemand bestreiten, daß Shakespeare Melancholiker gewesen; der Melancholiker aber — das hat Lessing so schön an seinem Grafen Appiani gezeigt, und an Shakespeares Hamlet, besonders

1) Vrgl. Bd. II, S. 298, S. S. 313—15 usw.

2) Seitdem die Akademiker sich zur Ruhe begeben, hatte Shakespeare keinen anderen Gegner mehr, wie Ben Jonson. Also auch der Satz: „Then was this island“ usw. enthält eine genaue historische Wahrheit, die sich auf Shakespeares Verhältniß zu Jonson bezieht.

III. 4 am Schluß im Auflodern seiner Kampfesfreude kann man erst recht beobachten — empfindet den Kampf als Wohlthat; er entreißt ihn seinem unergründlichen Schmerz, und verleiht ihm die volle Lebenskraft. Die bloße Thatsache also, daß Shakespeare Melancholiker gewesen, macht es an sich höchst wahrscheinlich, daß die Polemik stark auf seine Produktionskraft eingewirkt hat. Dazu aber kommt noch ein ganz anderer, ein rein praktischer Gesichtspunkt von stärkster Rückwirkungskraft. Shakespeares sociale Stellung war niemals die unserer Göthe, Schiller, Lessing usw. sondern eine gradezu verachtete; und die Weise, wie er in diese Stellung gekommen war, ließ sich, sobald man sich an das Aeüßerliche hielt, recht wohl darstellen, als ob sie auch keine achtbare gewesen wäre. In Folge dessen schwoll natürlich den Akademikern, die anfänglich ihn z. Thl. wirklich für einen verlaufenen Burschen gehalten haben mögen, in ganz ungebührlicher Weise der Kamm gegen ihn. Man sieht es den akademischen Angriffen überall an, daß sie glauben einen Mann vor sich zu haben, dem sie alles bieten können, und mit dem sie keine Umstände zu machen brauchen. Daher ärgert sie auch sein Ansehn bei der Königin und anderen hochadligen Patronen so sehr, das ihnen ihr Spiel so unangenehm durchkreuzt. Shakespeare war also von vornherein auf das Kämpfen gestellt; dadurch mußte er zeigen, daß er der Mann war, der er sein wollte. Auf die — ohnehin sehr unsichere und schwankende — höfische Patronage durfte er sich unter keinen Umständen allein verlassen, sondern er mußte sich hauptsächlich auf sein Genie stützen; er mußte sich wehren, angreifen und kämpfen, um seinen Werken Raum zu verschaffen¹⁾. Und so entstand denn vollkommen naturgemäß ein lebhafter polemischer Rapport zwischen einer stattlichen Anzahl seiner eigenen Dichtungen und denjenigen seiner Gegner; ein Rapport, behaupte ich, den nicht nur nicht aufgedeckt, sondern im Gegentheil bis zur Unsichtbarkeit verschleiert zu haben, der schwerste Vorwurf ist, welcher der bisherigen Shakespeareforschung, namentlich der biographischen, gemacht werden muß.

Man scheint dabei vielfach von dem Wahne geleitet zu sein, die Polemik, der wir doch z. B. auch die zahmen Xenien verdanken, könne kein Kunstwerk schaffen. Ja freilich, eine gemeine Polemik kann das nicht; die Akademiker sind mit ihren Kampfstücken die Selbstmörder ihrer Produktionskraft geworden; wesent-

1) Diese Erwägungen wiegen in meinen Augen etwas schwerer, wie Salbadereien von „Sh. und Homer sind zum Streit zu groß“ usw. (Dowden, S. 267 f.) Dante und Luther waren wohl klein genug zum Streit, und ließen nur deshalb nicht den lieben Gott alles allein besorgen? Ohne Kampf kein Leben; aber gerechter, großartiger Kampf! Vrgl. was Schiller, gewiß ein großer Mann, im neunten Briefe über die ästhet. Erziehung des Menschen sagt. (Bd. II S. 27.)

lich anders dagegen verhält es sich mit einer Polemik, die vom Bewusstsein der Größe getragen wird. Sie wird, besonders wenn der angedeutete melancholische Hang die Kampfeslust in edelster Weise temperirt, im Kampfe sich zu den höchsten Idealen aufschwingen, und von dort aus mit den mächtigsten Schöpfungen herniedersteigen; sie wird namentlich mit versöhnendem Humor zu gestalten wissen, sobald ihre eigenen Schwächen und Fehltritte mit in die Debatte gezogen werden. Und das ist Shakespeares Fall. Seine Polemik ist durch und durch ideal, und durch und durch humoristisch.

Machen wir uns doch auch nur den biographischen Vorgang klar, wie Shakespeare, dieses niemals übertroffene Urbild und erste, in seinen Dimensionen unmeßbar große Beispiel christlicher Humoristik, Humorist geworden ist. Vischer sagt (Erhab. u. Kom., S. 215): „Der Humor ist voll Unschuld; aber es ist nicht die einfache Unschuld eines Kindes, sondern eine solche, die durch innere Wehen, durch Zerrißenheit, Kampf, Schuldbewusstsein hindurch gegangen, sich wider mit ihrem Gott versöhnt hat. Diesen Kampf, die Erfahrung des Abfalls vom Unendlichen, setzt der Humor allerdings voraus; daher gehört er dem männlichen Geiste an, und wird in seinem innersten Wesen dem weiblichen immer unzugänglich bleiben“. Wir wissen bereits recht gut, welch Gewittersturm unseren Dichter aus den Armen der jugendlichen Unschuld und Jovialität, die er sicher, trotz seiner angeborenen Anlage zur Melancholie, besaßen¹⁾, gerissen hat; wir können also Vischers Wort für niemand deutlicher verstehn, wie grade für Shakespeare. Wir wissen ferner, daß die Hamlettragödie diejenige Dichtung Shakespeares ist, in welche die pathologischen Erfahrungen jenes Gewittersturmes am stärksten ausgeströmt sind, sowie daß Shakespeare bereits im ersten Jahre seiner londoner Künstlerthätigkeit eine solche Tragödie gedichtet hat. Aus dem entschieden humoristischen Grundtone der Hamlettragödie der Quarto von 1604 können wir aber mit großer Sicherheit den Schluß ziehn, daß schon der Hamlet von 1588 auf diese Tonart gestimmt gewesen sein muß; und so können wir denn mit größter Zuversicht behaupten, daß die Ueberwindung des Pathos der stratford'schen Katastrophe, ein Act der Selbstregeneration, der bei Beginn der londoner Künstlerlaufbahn noch nicht vollkommen durchgeführt war, den Dichter zum Humoristen gemacht hat. Der enge Zusammenhang der Katastrophe mit den Kämpfen mit den Akademikern giebt somit von selbst den Schluß an die Hand, daß den Kampfstücken eine ähnliche humoristische Selbstregeneration voraus gegangen ist, welche jene Dichtungen zu Werken des reinsten Humors machten. Und das werden wir auch im Einzelnen bestätigt finden.

1) Darauf scheint mir auch Son. 33 (oben, S. 180) hinzudeuten.

Zwei neuere Beleuchtungen von Shakespeares Humoristik, ein im VI. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs publicirter Vortrag Ulricis über Shakespeares Humor und eine darauf fußende breite Ausführung Dowdens über Shakespeares „Lachen“, widersprechen allerdings theils anscheinend, theils wirklich dieser biographischen Erklärung der Entstehung von Shakespeares Humor, und könnten, uncontrolirt, sehr leicht zu der Annahme führen, derselbe sei nicht ein Kind des Pathos, des trübsinnigen Grames, sondern ununterbrochener Entwicklung grade eines heiteren Gemüths. Indeß bei genauem Betracht stellt sich doch heraus, daß Ulricis Ausführungen dem eben nur scheinbar widersprechen; daß aber Dowden, welcher der hier vertretenen Ansicht in der That durchaus widerspricht, ohne wirklich wissenschaftliche Sachkenntniß redet, also ein incompetent Richter ist, dessen Urtheil an unheilbarer Nullität leidet.

Ulrici kommt am Schluß seines Vortrags zu folgendem Gesamtergebniß:

„Im allgemeinen hat der Humor natürlich vorzugsweis seine Stätte im Gebiete der Komik, bez. des historischen Dramas¹⁾. Gleichwohl finden wir in Shakespeares anerkannt ältesten Lustspielen, in den beiden Veronesern und der Komödie der Irrungen keine humoristischen Figuren, ebenso wenig wie in seinen ältesten tragischen Dramen, in Titus Andronicus und den drei Theilen Heinrichs VI. Erst in Liebes Leid und Lust²⁾ regt der Humor seine Schwingen, wenn auch noch leise gegenüber dem laut und entschieden auftretenden Wiz. Aber auch in seinen letzten Lustspielen, in Troilus und Cressida, im Wintermärchen³⁾, im Sturm⁴⁾ begegnen wir keinem im engeren Sinne (?) humoristischen Charakter. . . . Der junge Shakespeare mochte seiner Gemüthsbewegungen, die er auf seine poetischen Gestalten übertrug, noch nicht so mächtig, noch nicht so klar bewusst sein, um sie im Reflexe des Humors abspiegeln zu können; der alte Shakespeare fand wohl kein Gefallen mehr am Farbenspiel des Hu-

1) Die besondere Gattung „histor. Dr.“ kennt die Aesthetik gar nicht; auch Shakespeares Historien sind entweder Tragödien oder Komödien, bez. Tragikomödien oder ein Tragödien-Cyclus; oder sie haben auf die Bezeichnung Drama — wie Heinrich VIII und theilweis die älteren Tragödien — kein theoretisches Anrecht. Daß Shakespeare in den beiden Theilen von Heinrich IV. dem Humor einen so breiten Raum eingeräumt hat, kann Ulricis Bemerkung nicht rechtfertigen.

2) Das älteste Kampfstück!

3) Ist etwa Autolycus, der Vorläufer des Falstaff, sind die beiden Schäfer keine humoristischen Figuren?

4) Stephano und Trinculo sind ganz entschieden echt humoristische Figuren. Caliban das Geschöpf eines unversöhnt gewordenen Humors. Sogar Troilus u. Cr. besitzt im Ajax noch eine durchaus humoristische Figur.

mors (!); seine Gemüthsstimmung war zu ernst, vielleicht trübsinnig geworden; der Blick in Englands Gegenwart und Zukunft mochte seine sonst so heitere, leicht erregbare, aber ebenso scharfsichtige wie patriotische Dichterseele mit einem Trauerflor umzogen haben, so daß er die Welt nicht mehr mit dem Auge des Humors . . . anzusehn vermochte. . . Scheint es daher doch fast, als sei der Humor ein so wesentliches Ingredienz der shakespeareschen Dichtung, daß sie selbst mit diesem anscheinend nebensächlichen (?) Element steigt und fällt“.

Ulricis Saz: die anerkannt ältesten Lustspiele Shakespeares enthielten nichts Humoristisches usw., kann leicht einem, der ihn, wie Dowden, ohne sachkundige Prüfung hört, so klingen, als sollten jene Lustspiele für Erzeugnisse der jugendlichen Jovialität erklärt werden, die doch meiner Behauptung nach in Shakespeare durch die stratford'sche Katastrophe für immer vernichtet ist. Diese Auffassung ist jedoch irrig. Schon der kurze Passus, welcher Verlorne Liebesmühen betrifft, läßt erkennen, daß Ulrici die älteste Komik Shakespeares für bloßes Werk des „Wizes“ ansieht; und wer Ulricis Vortrag ganz kennt, wird erst recht wissen, daß das seine Meinung ist. Der Wiz aber — das bezeugt Ulrici selbst in seinem Vortrage — ist reine Verstandessache, eine Geistesthätigkeit, zu der auch befähigt ist, wer ganz kalten Herzens, wie derjenige, welcher beschwerten Gemüthes ist, während die Jovialität des heiteren Herzens immer volle Gemüthsfreiheit voraussetzt. Jene Komödien lassen unser Herz ebenso kalt, wie der „schlechte“ Wiz; und Shakespeares Komik ist darin aus keinem anderen Grunde auf die bloße Combinationsgabe seines reichen Wizes gestellt, als weil seine jugendliche Jovialität durch das Pathos der Katastrophe vernichtet war, und sein Gemüth noch nicht sich zur Freiheit des versöhnten Humors vollständig durchgerungen hatte. Ulrici freilich giebt der Sache eine andere Wendung; Shakespeare soll noch nicht die technische Fertigkeit erworben haben, sein Gemüth mitzutheilen; das ist aber ms. Es. unrichtig. Wer mit Hilfe des bloßen Wizes eine Komödie d. J. usw. dichten kann, und dabei gleichzeitig durch Tragödien wie Hamlet den Drang verräth, die innersten Tiefen eines leidenden Gemüths aufzudecken, der kann durch kein Hinderniß rein technischer Natur gehemmt werden, in der Komödie die echtste Komik, den Humor, walten zu lassen, sondern er muß an einem inneren Gährungsprocesse leiden, der ihn verhindert, sein Gemüth in die Komik eingreifen zu lassen, obwohl er schon so weit zur Klärung vorgeschritten ist, daß er das tragische Ausströmen des durchlebten Pathos nicht mehr zurückzuhalten vermag.

Die Erheblichkeit dieses Einwandes gegen Ulrici würde schon in seinem eigenen Vortrage klar hervorgetreten sein, wenn er nicht eine Definition des Humors gegeben hätte, die an dem wesentlichen Gebrechen krankt, den pathetischen Ursprung des Humors zu ver-

schweigen. Ueber die Wesenhaftigkeit dieses Punktes ist jeder Disput ausgeschlossen; auch Ulrici kann darüber unmöglich im Zweifel gewesen sein; und ich vermuthe, er hat ihn nur deshalb verschwiegen, weil er nicht im Stande gewesen ist, ihn biographisch aufzuklären. So hat denn die Technik vorgeschoben werden müssen.

Nun zu Dowden. Der Grundfehler seiner Auseinsetzung, deren überschwänglicher Wortreichthum im umgekehrten Verhältnisse zu ihrem Gedankengehalte steht, ist mit einem Worte fixirt: er kennt den wissenschaftlichen Begriff Humor nicht, hat in Folge dessen vom pathetischen Grundelement desselben keine Ahnung, und wirft überdies verschiedentlich Humor im wissenschaftlichen Sinne und in dem für die Aesthetik vollkommen unbrauchbaren Sinne von Launigkeit, Jovialität durch einander; und das namentlich auch in Ulricis Vortrage, seinem Leitsterne, den er aber nicht einmal angiebt. Der englische Gelehrte bildet sich aber gar ein, er könne auf solch chaotischer Grundlage eine Entwicklungsgeschichte von Shakespeares Genie aufbauen; denn seine angebliche Geschichte von Shakespeares „Lachen“ macht den Anspruch eine solche Entwicklungsgeschichte zu sein. Mit lächerlicher Gewichtigkeit hebt er — S. 253 — an: „Es giebt grade so viele Arten des Lachens, als die gemeinsame (!) Seele der Menschheit in ihren Brechungen (!) die humoristischen Gebilde der Welt (!) abspiegeln kann“. Diesem Orakelspruche läßt er nun sofort eine längere Betrachtung über das „lachende Parterre“ von Hogarth folgen, woran er noch eine seitenlange Erörterung über das Lachen „genialer Männer“ im allgemeinen, und endlich eine Auseinsetzung über Shakespeares Lachen insbesondere reiht, die nicht weniger, wie vierzehn Seiten (255—268) umfaßt. Nach solchen Vorbereitungen kommt er dann — S. 268 — zu folgendem Saze, der die „Entwicklungsgeschichte“ einleitet: „Jederman muß wissen, daß bei ihm selbst sein Lachen eine Geschichte gehabt hat, und daß die Entwicklung seiner gesamten moralischen Natur nothwendiger Weise bedeutend aufgeheilt werden würde, wenn diese Geschichte (!) sorgfältig nachgewiesen würde. Wir besitzen aber Documente, welche die Geschichte von Shaksperes Lachen im Lauf von mehr als zwanzig“ (!! — o, sacrosancta Chronologia!) „Jahren enthalten. Daraus muß sich sicherlich etwas (!) über das Wachsthum seines Verstandes und Charakters nachweisen lassen“. In dem unmittelbar hierauf folgenden Saze heißt es nun: „In Shaksperes Künstlerleben lassen sich vier Perioden unterscheiden“. Also auch vier Lachperioden? Nein, deren kennt Dowden nur drei. Wie nach Ulricis — unrichtiger — Ansicht Shakespeares Humor in seiner letzten Periode versiegt, so hat auch nach Dowden in dieser „der Spaß ein Ende“; diese letzte Periode wird daher auch nicht mehr in unserem Kapitel (VII) besprochen, welches von Shakespeares Humor handelt, sondern in ein besonderes Kapitel (VIII) verwiesen.

Betrachten wir uns nun die drei dowdenschen Lachperioden¹⁾. „Die erste Periode“, lehrt unser Gewährsmann, S. 268, „ist die Zeit der Versuche (?), worin der Dramatiker das Leben noch nicht mit fester und sicherer Hand erfaßt hat“. Ulrici sagt viel richtiger, von Dowden aber nicht recht verstanden: „wo der Dichter seiner Gemüthsbewegungen . . . noch nicht so mächtig war, um sie im Reflex des Humors abspiegeln zu können“. Dowdens Mißgriff und Mißverständniß ist wider Folge seiner Unkenntniß des autopathologischen Quells der Dichtung und der vollkommen verkehrten Vorstellung, sie entspringe aus abstracten Studien des Lebens und der Geschichte. Doch hören wir weiter. Dowden reproducirt Ulricis Gedanken in der ungeschicktesten, alle Wahrheit austreibenden Weise, indem er fortfährt: „Tiefes Denken und tiefes Fühlen sind ihm noch nicht vollkommen geläufig“. (geläufig!) „Diese beiden entstehen durch eine lebendige Verbindung der Seele mit den ernsten Realitäten des Lebens; und eine Verbindung dieser Art stellt sich jetzt erst allmählig“ (! — natürlich durch Studium!) „bei Shakspeare her. Wer noch nicht unter dem herrschenden Einflusse einer der ernsteren Realitäten des Lebens steht, und zugleich hervorragende geistige Gaben besitzt, findet an der bloßen Entfaltung seiner Geistesgaben, auch abgesehn von der speciellen Gelegenheit, oder dem Zwecke, dem zu Liebe sein Verstand“ — bloß der Verstand? — „sich entfaltet, schon Vergnügen²⁾. Ist er ein fröhlicher Mensch, so freut er sich am Scherz an und für sich, an komischen Ueberraschungen und grotesken³⁾ Einfällen. Hat er eine satirische Anlage, so sind die Gegenstände seines lustig satirischen

1) Drei Lachperioden! Das wäre wirklich vollkommen außergewöhnlich, wenn es nur möglich wäre. Aber zieht man mit Ulrici die erste Periode als Periode des humorlosen Wizes ab, so bleiben noch zwei, sage zwei, Humorperioden, von denen in Dowdens Vorstellung nicht etwa die erste eine Periode des noch nicht ganz versöhnten, die zweite diejenige des ganz versöhnten Humors ist, sondern in denen nur verschiedenen „gelacht“ wird. D. ist hier, wie auf dem Gebiete der Chronologie, wo ihm das Lob eines Recensenten des Sh.-Jahrbuchs (XIII. 300 f.) zu Theil geworden ist, den Dingen so sehr auf den Grund gegangen, daß alles in der Zwischeninstanz tendenzmäßig pragmatisirender Willkür stecken geblieben ist.

2) Höchst bezeichnend, daß Dowden so unbefangen die teleologische Tendenz in die Thätigkeit des Dichters hineindemonstrirt, der Göthe so energisch die Thür gewiesen hat. Nach Göthe will der Dichter und Künstler überhaupt nichts weiter als „die Entfaltung seiner Geistesgaben“, das heißt die Offenbarung seiner eigenen Individualität; nach Dowden dagegen ist das der beschränkte Gesichtskreis des jungen Künstlers, der Leben und Geschichte noch nicht genügend studirt hat! Man sieht, Dowden ist ganz und gar nicht der Mann, Unterweisungen über die Entwicklung von Shakespeares Humor zu geben.

3) Das sogen. grotesk Komische gehört durchaus der Humoristik an. Auch das ist Dowden gänzlich unbekannt!

Angriffs oberflächliche Seltsamkeiten und Thorheiten und die Affectation der Welt“, (zu der beispielsweise die hausbackene Scheingelehrsamkeit gehört, die ihre Salbadereien gern als kostbare Perlen betrachtet sehn möchte.) „Während einer solchen jugendlichen Genieperiode (!) tönt Shakespeares Lachen uns zuerst entgegen. Die zwei Edelleute von Verona, Verlorne Liebesmühen und die Komödie der Irrungen vertreten zur Genüge diese Periode in der Geschichte der Entwicklung Shaksperes“.

Mir scheint diese „Genieperiode“ mit ihrer ungetrübten Jovialität ein bloßes Phantasma, das lediglich dadurch entstanden ist, daß Dowden die Tragweite von Ulicis vollkommen richtiger Auffassung nicht übersehn hat; eben deshalb wirft er auch Verlorne Liebesmühen mit jenen beiden anderen Komödien durchaus zusammen. Dowden ist ganz augenscheinlich von der unwissenschaftlichen Vorstellung in die Irre geführt, Komik sei Komik, und entspringe aus dem, was wir im gemeinen Wortsinne Humor, d. h. „gute Laune“ nennen. Zwischen der Komik des Wizes und der Komik des Humors herrscht jedoch ein höchst bedeutender spezifischer Unterschied; und ich muß mir gestatten, hier einen die Komik des bloßen Wizes betreffenden Ausspruch Vischers mitzutheilen, der ohnehin für uns sehr förderlich sein wird. Er sagt (Erhabn. u. Kom., S. 205 f.): „Köpfe, die bloß wizig sind, und andere komische Gaben entbehren, haben meist etwas Gemeines“ — John Lilly, Thom. Nash! — „ Den Grund dieser Armuth des Wizes kennzeichnet J. Paul sehr treffend, wenn er sagt, er sei ein Geistes- und Gottesleugner¹⁾, weil er an keinem Wesen Antheil nehme, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet nichts, und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird²⁾; er will nichts als sich und sein Spiel; er ist atomistisch ohne wahre Verbindung³⁾; seine Spiele sind Blasen, die zerspringen, sobald man sie gesehn hat; er überrascht nur ein Mal⁴⁾; kennt man seine Spize so ist sie schon abgestumpft. Man kann dies alles in die Bestimmung zusammenfassen, daß er abstracter Natur ist“ — also nicht die Spur eines pathologischen Elements an sich hat, wie der Humor. — „Größere Geister, wie Shakespeare, verwenden ihn

1) merry bezeichnet im Englischen die eigentliche Komik des Wizes. Der Leser erinnere sich aber, welche Lektion Shakesp. im Kaufm. v. V. dieser geistesleugnerischen Komik des Lilly und Nash ertheilt. S. oben, S. 98 u. S. 105.

2) Leicester und Endymion!

3) Ein Vorwurf, der nicht bloß den Komödien der Akademiker, namentlich Lillys, sondern auch der Komödie der Irrungen und Verl. Liebesmühen gemacht werden muß.

4) Die Komödie d. Irr. macht auf der Bühne nicht den geringsten Eindruck, und wer sie das zweite oder dritte Mal liest, wird bemerken, daß sie ihn vollkommen kalt läßt.

daher nur als ein Ingredienz im Ganzen des Kunstwerks¹⁾, auf das kein Werth gelegt wird; auch muß er in sprudelnden Füllen erscheinen, um durch den Reichthum der Mannigfaltigkeit die innere Armuth zu verdecken“. Lezteres ist die Signatur der genannten drei Komödien Shakespeares, die dadnrch eben das Gepräge von Schöpfungen eines genialen Wizes erhalten haben. Dies Spiel aber, wobei der Dichter sich selbst so wenig behaglich gefühlt, daß er es je eher je lieber aufgegeben hat, für ein Spiel herzlicher Jovialität zu halten, ist ein sehr starker psychologischer Fehler, den wir Dowden nicht nachmachen wollen²⁾.

Ueber die angebliche zweite Periode in Shakespeares Entwicklung belehrt uns Dowden — S. 272 — in folgender Weise: „In der zweiten Entwicklungsperiode des Genies Shaksperes gewann er einen festen Griff über die positiven Thatsachen des Lebens. (!) Dies ist die Zeit der Historien. (!) Zuerst ließ Shakspere seinen Humor aus dem Spiele; (!) vielleicht deshalb, weil die Würde des historischen Dramas auf ihn einen besonderen Eindruck gemacht hatte“. Ei, ei; dies „würdevolle“ Drama! Später muß es sich wohl sehr familiär gegen den Dichter benommen haben, da sein Humor in der Gegenwart dieses würdevollen Dramas sich zur tollsten Ausgelassenheit, zur Schöpfung eines Falstaff, hinreißen ließ! „Vielleicht“ liegt aber die Sache auch noch anders. Eigentlich müssen ja die humorlosen Historien mit in die erste Periode eingewiesen werden, wie es auch richtig von Ulrici geschieht; wenn aber Dowden auch hierin unserem deutschen Forscher gefolgt wäre, dann war seine schöne Entwicklungsgeschichte, die aus lauter Studien besteht, die der Dichter an seinen künstlerischen Vorwürfen macht, zum Kukuk. Jener herrliche „Griff über die positiven Thatsachen des Lebens“, den Dowdens wissenschaftlicher Tiefblick zum Fundament der Entwicklung von Shakespeares eigentlichem Humor machen möchte, wäre dann sofort als das erschienen, was er in der That ist, ein Griff ins Leere. Da aber andererseits der Griff nicht sofort ein Griff nach dem Humor sein durfte, so mußte die geduldige „Würde“ als Scheidewand zwischen Shakespeare und den Humor geschoben werden. Eine „würdige“ Entwicklungsgeschichte³⁾.

1) Vischer hat dabei nur die Meisterwerke, nicht unsere Jugendstücke, im Auge.

2) Anmerkungsweise sei hier noch erwähnt, daß Dowden — vollkommen irrthümlich — auch den Sommernachtstraum in die erste Periode verweist, über dessen Komik er — S. 271 — eine Bemerkung macht, die wider recht eclatant zeigt, wie tief er in das Wesen der humoristischen Komik eingedrungen ist. (Vrgl. dagegen Vischer, a. a. O., S. 215 f.) Der Sommernachtstraum ist durch und durch humoristisch, also ganz und gar unvereinbar mit dem, was Dowden über den Charakter der Komik der ersten Periode vorträgt.

3) Auch auf die Auslassung S. 276 möchte ich aufmerksam machen,

Ich glaube, wir können auf Dowdens weitere Ausführungen über die „zweite Periode“ verzichten, und uns nur gleich nach der „dritten“ umsehn. Darüber heißt es — S. 278 f.: „Die dritte Periode in Shaksperes Entwicklung ist diejenige, welche die großen Tragödien enthält. (!) Shaksperes Lachen“ — jezt geht wider die Lach-Philosophie los! — „ist jezt mehr, als pathetisch (hu!); freilich ist es auch pathetisch so wie nie zuvor (!); es ist auch tragisch und schrecklich“. — Noch eine kurze Weile so, und wir bersten selbst vor „schrecklichem“ Lachen. — „In dieser Zeit hielt der Dichter seinen Blick auf das Böse im Menschenherzen¹⁾, auf das tiefste Geheimniß des Daseins, und auf das Gute, das in dieser Welt mit dem Bösen kämpft, fortwährend gerichtet“. Man könnte das Gruseln kriegen; und dabei auch noch lachen! Schauderhaft! Doch sei der Leser nur nicht ängstlich; es handelt sich nur um die dilletantisch emphatische Ausschmückung folgender Stelle in Ulricis Vortrage (S. 8 f.), die sich unmittelbar an die Betrachtung des diabolischen Humors eines Richard III. und Jago anschließt: „So heftet sich der Humor an die verschiedensten Gemüthsbewegungen; so steigert er sich mit ihrer Kraft und Tiefe bis zu jenen schneidenden Ausfällen bitterer Ironie in der zerrissenen Seele Hamlets, und dem schmerzerfüllten Narren im Lear“.

Allerdings, wer Jahre lang so, und nicht anders gelacht hat, wie es Shakespeare nach Dowden in der „dritten Periode“ gethan haben soll, dem wird schließlich wohl das Lachen für immer vergehn; wenn wir uns also auf den Standpunkt des dowdenschen „Entwicklungsganges“ stellen, dann brauchen wir nicht mehr zu fragen, wie es kommt, daß Shakespeares Lachen in der „vierten Periode“ gänzlich verstummt. Ich aber halte mich an Ulricis Vortrag, dessen vorzüglichste Seite für mich die ist, daß er uns durch sein kleines Bildchen anschaulich macht, wie Shakespeares Humor ein wahrer humor, ein fluidum ist, das unmeßbar hoch anschwellen, und dann wider sich zum lieblichsten Bächlein verringern kann, das aber, ob stürmisch brausend, ob lieblich plätschernd, uns unaufhaltsam mit sich fortreißt, weil es ein Springquell ist, der unmittelbar aus des Dichters Herzen, aus dem innersten Kerne seiner außergewöhnlich gutartigen Natur aufsprudelt.

Eben dieser durch eigenes Leid, durch Selbstregeneration aus dem Leid erworbene Humor ist nun aber auch die Seelenkraft

wo es sich handgreiflich zeigt, daß Dowden was er hier breit und unsachgemäß vorträgt, von Ulrici entlehnt, das Entlehnte aber aus Unkenntniß vollkommen entstellt hat. Der Abwechslung wegen wird S. 276 auch ein Mal von „liebenswürdig“ gesprochen, wo humoristisch gemeint ist.

1) Der zweitperiodische Richard III, der Mann des „grimmen, diabolischen Humors“ — S. 272 — ist ja ein wahrer Engel des Lichts im Vergleich mit den entsezlichen Teufeln, mit deren Vivisection sich die „großen Tragödien“ beschäftigen! Vrgl. übrigens auch Dowden, S. 169.

Shakespeares, welche seine Polemik belebt und beherrscht. Der Beweis dafür läßt sich natürlich auf keinem anderen Wege, als durch Besprechung der einzelnen in Betracht kommenden Stücke führen, und soll auch in dieser Weise geführt werden; aber schon hier möchte ich hervorheben, daß diejenigen Theile von Verlorne Liebesmühen, welche Ulrici zweifellos meint, wenn er diesem Stücke humoristische Ingredienzien zuspricht, nämlich die Figuren des Armado, Nathaniel und Holofernes, eben polemische sind. Holofernes ist keineswegs — wie vielfach seit Drake angenommen wird — die Maske des Sprachmeisters Florio, sondern die polemische Verkörperung von Lillys Spracheuphuismus, während in Armado der akademische Hochmuth eines Nash und Genossen verspottet wird.

In den Kampfstücken, welche gegen die Akademiker gerichtet sind, mit einziger Ausnahme der soeben erwähnten Komödie¹⁾, tritt aber noch ein anderer höchst merkwürdiger Umstand hervor, der mit ihrer humoristischen Grundstimmung aufs engste zusammenhängt, das ist die Thatsache, daß bei ihnen vielfach auf die Jugendlectüre des Dichters zurückgegriffen ist. In Son. 110 (vrgl. Bd. II. 87—89) sagt Shakespeare von sich, er habe die Wahrheit von der Seite und fremdartig angeblickt; das heißt mit anderen Worten, er habe sie, seine pathologischen Erfahrungen, welche er unter dieser „Wahrheit“ ganz ausdrücklich versteht, „objectivirt“²⁾; das aber habe ihm „seine Jugend“ zurückgegeben, und damit in die Dichterstimmung der pathologischen Selbstentäußerung versetzt. Jener merkwürdige Einfluß der Jugendlectüre auf die gegen die Akademiker gerichteten Kampfstücke zeigt uns, wie wörtlich wir dies schöne Bekenntniß zu nehmen haben, und eröffnet uns einen höchst interessanten Einblick in das innere Seelenleben des Dichters. Ja, er zeigt das um so deutlicher, je schärfer wir hinsehn. Abgesehn nämlich von den Historien und dem Macbeth, zu denen Shakespeare den Stoff aus Harrison and Hollinshed, „The Chronicles of England, Scotland, and Ireland“ (2 Bde., London 1577, fol.), also einem Werke entnommen hat, von dem ohne weiteres vorausgesetzt werden muß, daß er es bereits in Stratford eifrig gelesen, zeigt sich die Einwirkung der Jugendlectüre eben nur in den gegen die Akademiker gerichteten Kampfstücken, bez. in solchen Stücken, welche auch starke polemische Partien gleicher Tendenz enthalten, sowie in den beiden Romanzen Venus und Adonis und Lucretia, deren Beziehung zur stratforder Katastrophe und zu jenen Kämpfen, ich ja schon früher aufgedeckt habe. Man muß sogar noch einen großen Schritt

1) Eigentlich sollte wohl auch das alte Wintermärchen (1590) mit als Ausnahme genannt werden. Sein Autolycus ist unzweifelhaft ein Geschöpf des satirischen Humors.

2) „Homer vergaß sich selbst“, läßt Göthe den Tasso sagen. Eine echt dichterische Art, den Mythos von Homers Blindheit zu erklären; in diesem Sinne ist Shakespeare auch stockblind gewesen.

weiter gehn, und sagen: in allen Dramen der bezeichneten Gattung wird der merkwürdige Einfluß der Jugendlectüre bemerkbar, mit alleiniger Ausnahme wider von Verlorenen Liebesmühen, also derjenigen Komödie, wo der Humor des Dichters sich ohnehin noch nicht völlig und frei zeigt. Aber selbst damit ist die psychologische Interessantheit dieses Themas noch nicht erschöpft.

Wir haben allen Grund, anzunehmen, daß Shakespeare Chaucers Gedichte schon als Kind kennen gelernt hat. Dieselben waren zu seiner Zeit sehr beliebt, wie schon daraus unwidersprechlich hervorgeht, daß sie 1542, 1546, 1555, und endlich noch ein Mal 1598 neu aufgelegt wurden¹⁾. Zweifellos ist also der joviale, aber doch sittlich ernste und gesunde Chaucer der Lieblingsdichter des jungen, ungetrübten Shakespeares in Stratford gewesen, wie er denn auch formal und sachlich ihn bei der Dichtung von *Venus u. Ad.* geleitet hat. Eben Chaucers Einfluß aber tritt neben dem Dantes in den bezeichneten Dramen ohne Ausnahme, und merkwürdiger Weise nur in diesen — und in dem Spätling, der aristophanischen Komödie *Troilus u. Cr.*, einem Werke der schärfsten Satire und Polemik — hervor.²⁾ Laßen wir sie zu diesem Behufe ein Mal Revue

1) So berichtet wenigstens J. W. Hales in einem Artikel, den er anonym Quarterly Review Bd. 134, (London 1873, 8^o) publicirt hat. (S. 241.)

2) Hales sagt — a. a. O., S. 246: „The two works of Ch. which evidently attracted Sh. most, were The Knightes Tale — überhaupt die Canterbury Tales — and Troilus and Cresseide; and the tokens of this attraction are to be seen in the Midsummer-Night's Dream, and The two noble Kinsmen, in Venus and Adonis, Tarquin and Lucrece, Troilus and Cressida, and Romeo and Juliet“. Was zunächst The two noble Kinsmen betrifft, für deren volle Echtheit schon Schlegel, Vorlesungen, II. 2, S. S. 298 ff. eingetreten ist, die aber von Hales (S. 249), wie auch von Dowden (S. 285) nur für ein gemeinsames Werk Shs. und Fletchers erklärt werden, so können wir von ihnen ganz absehn, da ihre Echtheit mindestens sehr zweifelhaft ist. (Vrgl. Delius, Sh.-Jahrb., XIII. 16 ff.) Von einem Einfluße der genannten beiden chaucerschen Dichtungen auf Venus u. Ad., sowie auf die Lucretia, kann ms. Es. keine Rede sein; dagegen bestreitet Hales ohne alle Gründe den Einfluß von Chaucers Legend of Lucrece of Rome auf Shakespeares Lucretia. Daß Shakespeares Troilus u. Cr. sich auf Chaucers Gedicht gründet, ist von Hertzberg (Sh.-Jhrb., VI. 201—209) nachgewiesen. Entschieden muß dagegen jeder Einfluß der genannten Dichtungen Chaucers auf Romeo und Julia bestritten werden. Die Stelle aus Troilus u. Cr., auf welche Hales S. 252 verweist, hat ms. Es. nichts mit Romeo u. J. zu thun. Zuzugeben ist dem englischen Forscher (S. 246) nur die Einwirkung einer gewissen Stelle aus Chaucers „The Assembly of foules“ auf Mercutios Schilderung der Queen Mab., I. 4. Hier aber ist der Sommernachtstraum der Vermittler; denn daß Shakespeare bei Queen Mab an seine Titania gedacht, daß er jene, „mobled“ Queen in Gedanken seiner Titania entgegengesetzt hat, halte ich für zweifellos. Endlich weist Hales — S. 250 — noch auf eine Chaucer-Reminiscenz im König Lear hin, die unter allen Umständen höchst unbedeutend sein würde. Demgemäß halte ich ihm gegenüber die im Texte aufgestellte Behauptung durchaus aufrecht.

passiren; das wird die beste Gelegenheit sein, zugleich ihren humoristischen Charakter, sowie die sonstigen Einwirkungen der Jugendlectüre des Dichters auf ihre Composition festzustellen.

Ich beginne mit dem Hamlet. Die Tragödie ist nicht bloß im höchsten Grade autopathologisch, sondern hat in ihrer heutigen Gestalt auch scharfe polemische Pointen gegen Marlowe, Nash und John Lilly, die durch deren Verhöhnung des alten Hamlet, sowie durch die allgemeine Spannung zwischen Shakespeare und ihnen veranlaßt sind. Dieselben sind vornehmlich in der kleinen Zwischen-scene — III. 2 — unmittelbar vor dem Schauspiel angebracht, und so weit sie Marlowe betreffen, Bd. II (S.S. 118—20) nachgewiesen. Eben dort findet sich auch die hier zunächst in Betracht kommende Stelle, ein sarkastischer Wiz über das klägliche Unterliegen des aufgeblasenen Hofdichters Lilly, der gegen Shakespeare — betreffs der stratforder Katastrophe — den Spion, und dann die Klatsche gemacht hatte. Das Material dazu hat nachweislich die folgende Stelle aus *The Monkes Tale*, einem der *Canterbury Tales*, geliefert:

„This Julius to the capitolie wente
Upon a day, as he was went to gon;
And in the capitolie anon him hente
This false Brutus and his other foen,
And sticked him with bodekins anon.“

Die Erzählung leidet, streng historisch betrachtet, an dem Fehler, daß sie die Ermordung Cäsars auf das Capitol, statt in den Senat, verlegt, und den Brutus einseitig dabei in den Vordergrund schiebt. Beide Fehler aber hat Shakespeare in unserer Stelle des Hamlet nachgemacht, und das liefert — wie auch Hales, S. 245, annimmt¹⁾ — den Beweis, daß die — zufällige — Reminiscenz aus den *Canterbury-Tales*²⁾ dem Dichter den Weg gewiesen hat. Hamlet nämlich stellt dem großen Euphuisten Polonius, der in der Tugendunterweisung, die er seinem Sohne Laertes auf den Weg giebt — I. 3 — die herrlichsten Variationen auf gewisse Melodien aus John Lillys Roman *Eupheus* spielt³⁾, ein Bein indem er ihn fragt: „My-

1) Auch im Julius Cäsar, III. 1, hat Shakespeare die Scene aufs Capitol verlegt, indem er dort den Senat Sitzung halten läßt. Hales scheint anzunehmen, daß auch der Jul. Cäsar unter Chaucers Einfluß steht; davon kann jedoch keine Rede sein.

2) Colliers Hinweis (in seinem Commentar zu unserer Stelle) auf das akademische Stück „*Caesar's Death*“ von Dr. Eder, was 1582 in Oxford aufgeführt ist, scheint mir bloßer bibliographisch. Ballast.

3) Vrgl. die Zusammenstellung der Gardinenpredigt des Polonius mit den betreffenden Stellen des Euphues bei Will. Lowes Rushton, „*Shakespeare's Euphuism*“, London 1871, 8°, S.S. 44—47. Die shakespearesche Version der Stellen ist gleichzeitig so gefaßt, daß sie in scharf satirischer Weise auf die innere Hohlheit hinweist; doch kann ich hier nicht näher

lord, you played once in the university, you say?“ Der flachköpfige, aufgeblasene Euphuist merkt das aber nicht, sondern geht auf die Sache ein, so daß sich folgende kurze Wechselrede entspinnt:

Polon. That did J, mylord; and was accounted a good actor.

Hamlet. And what did you enact?¹⁾

Polon. I did enact Julius Cäsar; I was kill'd i' the Capitol; Brutus killed me.

Hamlet. It was a brute part of him to kill so capital a calf there²⁾.

Zwei Scenen später fällt Polonius unter einem Dolchstoße des Prinzen wirklich in seinem Berufe als Lauscher und der Prinz ruft aus: „Was, eine Ratte! Tod für einen Ducaten!“ Das ist die richtige Todesart für solchen Wicht. Ich bemerke übrigens ausdrücklich, daß der alte Hamlet diese Stelle unmöglich enthalten haben kann. Lilly hat keinen Falls vor 1589 (in seinem Pamphlet „A Pap with a Hatchet“ usw.) den Verräther gegen Shakespeare gespielt; der Dichter scheint also nachträglich an dieser Stelle die Todesart des Polonius zu einem polemischen Ausfall gegen Lilly benutzt zu haben, dessen Rolle als euphuistischer Cäsar jedenfalls schon vollkommen ausgespielt war, als unserem Dichter dieser sarkastische Witz einfiel.

Um mit den polemischen Bestandtheilen des Hamlet gleich ins Reine zu kommen, und den Auseinandersezungen des folgenden Kapitels freie Bahn zu schaffen, will ich hier gleich noch auf einzelne Punkte aufmerksam machen, die mir nicht unerheblich scheinen. Zunächst, um noch einstweilen beim Euphuismus stehn zu bleiben, so ist derselbe auch sonst noch in dieser großartigen Tragödie in unerbittlichster Weise mitgenommen. Der euphuistische Lump Osrick überbringt, wie wir annehmen müssen, als wirklicher Complice, dem Prinzen die Herausforderung des Laertes, und dieser selbst ist ebenso wie sein Herr Vater selig, sowie der schurkische Claudius ein durch und durch „gebildeter“ euphuistischer Wohlredner. Außerdem machen sich auch in der Kirchhofscene, in Hamlets Sarkasmen über den „Rechtsgelehrten“, der mit alle seinen Praktiken nichts fertig bringe, was ihn vor vernichtendem Würmerfraß schütze, usw. ganz entschieden gewisse Reactionen gegen die Angriffe der Akademiker Luft. Vor allem verdient jedoch hier noch die folgende Thatsache Hervorhebung. Dieselbe Scene, aus der ich oben einen

darauf eingehn. Höchst charakteristisch ist auch die Scene II. 1, wo Polonius den Reynaldo zum Spion abrichtet, den er unmittelbar darauf selbst spielt. Die polemische Tendenz der Scene ist ms. Es. deshalb in die Augen springend, weil sie dramatisch vollkommen gleichgiltig ist.

1) to enact ist — wie K. Elze nachgewiesen — Kunstausdruck für „eine Rolle als Schauspieler spielen“.

2) Das war ein dummer Streich — eine Handlung wirklichen Irrsinns — von ihm, ein solches Erzkalb an solchem Orte zu töten.

polemischen Abschnitt herausgehoben habe, beginnt gleich mit einem polemischen Ausfall gegen Nash¹⁾. Der König fragt den Prinzen: „How fares our cousin Hamlet?“ d. h. wie geht es unserem Vetter Hamlet? aber auch: wie, wovon nährt er sich? Darauf erwidert Hamlet: Vortrefflich, scil. nähre ich mich; wahrhaftig, vom Chamäleonsgericht; ich esse versprechengeschwängerten Wind. Kapaunen kann man auf solche Weise nicht mästen“. Das Chamäleon gilt — ausweislich zweier Parallelstellen aus den beiden Veronesern, die Delius zu unserer Stelle allegirt — als Symbol der unbeständigen Sinnlichkeit. Wenn also Hamlet sagt, die Chamäleonspeise nähre ihn, so meint er, sein Gemüth sei unaufhörlich mit den Verbrechen der unbeständigen Sinnlichkeit beschäftigt; und er erläutert das in seiner bilderreichen Sprache, indem er hinzufügt: der versprechengeschwängerte Wind, d. h. die nichtigen, gebrochenen Ehegelübde sind meine Speise; die Speise meines Gemüths und Genies. Kapaunen, d. h. Hämlinge, kann man so nicht mästen, fügt er dann sarkastisch hinzu, und das ist eine Spize, die sich gegen Nash kehrt. Dieser hatte Pierce Pennyless, S. 14, u. a. gesagt: „But of all his shoes were the strangest, which, being nothing else but a couple of crabshells²⁾, were toothed at the toes with two sharp sixpenny-nails, that digged up every dunghill they came by for gold, and snarled at the stones³⁾ as he went in the street, because they were so common for men, women and children, and he could not device, how to wrest an odd fine out of any of them“⁴⁾. Diese gemeine Beleidigung weist Shakespeare hier zurück, indem er zu verstehn giebt, ein Hämling könne das Pathos eines Hamlet weder fühlen, noch darstellen. Der König erwidert dem Prinzen auf seine sonderbare Auseinandersezung: „Mit dieser Antwort weis ich nichts anzufangen, Hamlet; meine Worte — scil. du seist ein Kapaun — sind das nicht“, und Hamlet bricht das Gespräch ab mit der Bemerkung: Nein; ich brauche sie mir nun auch nicht mehr anzuziehen“; scil., da ich es ausgesprochen habe, daß es kein Kapaunenfutter ist, wovon ich mich nähre. Damit wendet sich dann der Prinz zu Polonius-Cäsar, der allerdings stets Hämlingsarbeit geliefert hatte, wie auch Shakespeare im Sommernachts-
traum ausspricht.

Nun zurück zu Chaucer. Hales weist — S. 250 — auf eine gewisse Stelle aus Chaucers Troyl. a. Cr. hin, die dem Dichter ein-

1) Gegen Nashs Pierce Pennyless. Also auch diese Stelle weist darauf hin, daß der ursprüngliche Hamlet die in Rede stehenden polemischen Ingredienzien nicht enthalten hat.

2) Zum Schauspieler-Costüm gehörten geschlitzte Schuhe. Darauf spielt Shakespeare selbst in unserer Scene an; und sie sind es, die Nash hier mit Krebschalen vergleicht.

3) Equivoque: Testikeln.

4) Vrgl. Weit. Beitr., I. 133, N. 1.

gegeben haben soll, Hamlet II, 2 in seinem Monologe sagen zu lassen: „Was ist ihm Hecuba, er ihr, daß er um sie soll weinen?“ Das mag richtig sein; auch hat dieselbe Stelle bei Hamlets Worten I. 2: Wie Niobe ganz Thränen usw. vorgeschwebt. Das aber sind bloße Gedächtnißreminiscenzen, keine Einwirkungen der Art, wie wir sie suchen; überdies hat bei der ersten Bemerkung der völlig unchaucersche, aber echt shakespearesche Gedanke vorgeschwebt: Wenn er die Hecuba mit den Augen meines Pathos betrachten könnte, könnte er allerdings um sie weinen.

Die bisher betrachteten Chaucer-Reminiscenzen im Hamlet, denen Hales sein Augenmerk allein zugewandt hat, sind höchst unbedeutender Art; K. Elze aber hat (in seiner deutsch. Hamlet-Ausgabe, S. 186) noch eine nachgewiesen, die doch einen wesentlich anderen Charakter hat; die wirklich eine geistige Einwirkung, wie wir sie suchen, beweist, und damit zugleich, daß jene scheinbaren Gedächtniß-Reminiscenzen, denen sich übrigens noch eine ganze Anzahl anreihen läßt, doch Wirkungen einer lebhafteren Fühlung sind. Es handelt sich dabei vornehmlich um den Einfluß auf die schon oben, S. 117 f., N. 2, beleuchtete Passage des Monologs Sein oder Nichtsein.

In der Homilie „The Persons Tale“, womit die Canterbury Tales schließen, sagt der Pfarrer u. a.: „The thridde cause, that ought to move a man to contrition (Reue), is drede of the day of dome, and the horrible peines of hell“; und an späterer Stelle: „And therefore sayth Job¹⁾ to God: suffer, Lord, that J may a while bewaile and beweepe, or J go without retorning to the derke londe, ycovered with the derknesse of deth; to the lond of misease (Pein), and of derknesse, wheras is the shadowe of deth; wheras is non ordere ne ordinance, but grisly drede that ever shall last“.

Dieselbe Homilie hat auch eingewirkt auf den Monolog des Claudius, III. 3, insbesondere auf die Worte:

„There is no shuffling; there the action lies
In his true nature, and we ourselves compelled,
Even to the theeth and forehead of our faults²⁾,
To give in evidence“³⁾.

„There shall be the stern and wrath judge“, heißt es bei Chaucer, „sitting above, and under him the horrible pit of hell open, to destroy him that would not beknow his sins, which sins shall openly be showed before God, and before every creature“. Ob die von

1) Hiob X. 21 f. Nicht hierher gehört dagegen die von Elze — a. a. O. — (im Anschluße an Douce) allegirte Stelle Hiob XVI. 22.

2) D. h. mit dem Gesichte das ungeschminkte Antlitz unserer Sünden betrachtend.

3) Jurist. Kunstaussdruck: Zeugniß ablegen.

mir, *Weit. Beitr.*, II. 202, bezeichnete Stelle aus Dantes *Inferno* auf des Claudius Worte eingewirkt hat, laße ich jezt nachdem ich auf die chaucersche Quelle aufmerksam geworden bin, dahingestellt.

Ich bemerke nur noch, daß wir Chaucers Pfarrer in dem letzten gegen die Akademiker gerichteten Kampfstücke nochmals in ganz anderer Form widerfinden werden, und wende mich damit zum Kaufmann von Venedig.

Daß diese Komödie aus den Kämpfen mit den Akademikern, so zu sagen, herausgewachsen ist, habe ich Bd. II, S.S. 120—124, gezeigt, und dort auch nachgewiesen, daß sie wenigstens an einer Stelle einen starken persönlichen Ausfall enthält¹⁾. Gleichwohl wäre es Thorheit, ihr den Charakter eines polemischen Stückes zusprechen zu wollen; und ich würde sie um so weniger an dieser Stelle erwähnt haben, als es ohnehin sehr zweifelhaft ist, ob sie wirklich chaucersche Anklänge enthält²⁾, wenn nicht die berühmte Mondscheinscene am Anfange des fünften Akts, deren ich schon oben habe gedenken müssen, so geartet wäre, daß sie ein wahrhaft classisches Zeugniß für den ruhig sanften Humor ablegt, den Shakespeare im Kampfe mit der Rohheit und Gemeinheit bewahrt.

H. Taine äußert sich (*Hist. de la literat. Angl.* 3, Aufl., II. 260 f.) über diese Scene in folgender Weise, die sicherlich bei gar manchem Verehrer unseres Dichters volle Zustimmung findet: „Lorsque on entre dans les comédies de Sh., et même dans ses demi-drâmes, il semble qu' on le voie sur le seuil, à la façon de l'acteur chargé du prologue, pour empêcher le public de se méprendre, et pour lui dire: Ne prenez pas trop au sérieux ce que vous allez écouter, n' y cherchez pas une composition exacte, un intérêt unique et croissant, la savante économie d'une action bien ménagée et bien suivie. J'ai sous les yeux des nouvelles et des romans qui je découpe en scène. (!) Peu m'importe l'issue (!); je m'amuse en chemin. Ce qui me plaît, ce n'est point l'arrivée, c'est le voyage. Est-il besoin d'aller si droit et si vite? Ne tenez vous qu'à savoir si le pauvre marchand de Venise échappera au conteau de Shylock? Voisi deux aimants heureux, assis au pied du palais dans la nuit sereine; ne voulez-vous pas écouter

1) Neuerdings ist wider ein Vortrag zur Aufhellung der „Idee“ dieses Stückes mit Zuhilfenahme des „Quellenmaterials“ erschienen von Köstlin (Tübingen 1883, 8^o). Die ganze Idee scheint mir hier die zu sein, uns vor Augen zu stellen, wie sich die Charaktere eines Shylock, eines Antonio, einer Portia und eines Brabantio entwickeln. Das Stück spricht außerordentlich an, weil diese Entwicklung durchaus wahr, d. h. aus klar empfundener, autopathologischer Empirie des Herzens gefloßen ist; und das unleugbar Wunderbare seiner Fabel entrückt uns so sehr unserer eigenen Alltäglichkeit, daß uns der Dichter ganz an sich feßelt. Hier noch — mit Ulrici, Gervinus u. a. — moral-didaktische Gedanken als eigentliche „Idee“ unterschieben zu wollen, scheint mir absolut verfehlt.

2) Hales hat — S. 250 — Unrecht, das als ausgemacht anzunehmen.

la tranquille rêverie qui pareille à un parfum, sort du fond de leur coeurs?“ Man muß dahin gelangen, in so seichter Weise Shakespeare für einen launenhaften Phantasten zu erklären, sobald man es aufgibt — vielleicht auch durch natürliche Beschränktheit und Flachköpfigkeit unfähig ist — zu glauben, daß sein Genie, eben als Genie unter dem Geseze steht. Und ein solches Gesez hat den Dichter auch hier bestimmt.

John Lilly hatte unseren Dichter in seiner Komödie Midas als Goldkönig dargestellt; Marlowe hatte ihn in der Romanze Hero und Leander als Leander, Marlowe und Nash zusammen in ihrer Dido-Tragödie als Aeneas als unzuverlässigen, verlaufenen Wüstling, der sich auf anderer Leute Kosten zu nähren sucht, dargestellt; diese Thatsachen haben überhaupt die Stoffwahl beim Kaufmann v. V. entschieden¹⁾; und sie sind das moralische Gesez, was den Dichter zur Schaffung dieser Scene veranlaßt hat. Der schwer Verleumdete macht durch die Coloratur dieser Scene auf unwiderstehliche Weise fühlbar, wie es in Wahrheit im Herzen jenes Midas, Leander, Aeneas usw. aussieht; und er schaut zugleich mit stoischem Humor und Seelenfrieden auf jene Gebilde des Wahnwizes indem er durch Lorenzos und Jessicas Mund ausspricht, daß es eine „solche“ Nacht sei, wie die in welcher das Liebespar sich unterhält, worin die Erinnerungen in seinem Gemüthe wider aufsteigen, aus denen die Akademiker so scheusliche, äffisch hämische Frazen machen.

Das nennt man in der That gründlich abführen, so gründlich und geschickt, wie es eben nur das Genie vermag, das zum Vollbewusstsein seiner selbst gekommen ist. In dem Uebernachtungsdialoge Lorenzos und Jessicas, worin der Dichter diesen Gedanken ausprägt, wird nun zuerst durch Lorenzo an die Sage von Troilus und Cressida erinnert; und das — meinen Hales u. a. — sei ein Anklang an Chaucer. Möglich, daß das richtig, wie es denn gewiß ist, daß der unmittelbar darauf folgende Hinweis Jessicas auf den Pyramus und Thisbe-Mythus darauf rechnet, daß das Auditorium den Mythus aus Ovid oder Chaucer kennt. Ich vermute jedoch dringend, daß der Dichter hier ein „Schimpfspiel“ vor Augen gehabt hat, das in die Kategorie des Midas und der marlowenashschen Didotragödie gehört. Eine Stelle aus Wie es euch gefällt, die ich Bd. II, S. S. 39—44, beleuchtet habe, bleibt wenigstens theilweis unverständlich, wenn man nicht die Existenz eines akademischen antishakespeareschen Dramas Troilus u. Cr. voraussetzt. Zudem aber sprechen noch erhebliche innere Gründe für die Annahme. Lorenzos Anspielung auf Dido, womit er Jessicas Thisbe übertrumpfen will, bezieht sich nachweislich auf die eben genannte Didotragödie. Dieser setzt nun aber Jessica folgende Erwiderung entgegen:

1) Vrgl. Weit. Beitr., I. 25—74, und Bd. II, S. S. 39—76.

„In such a night
Medea gather'd the enchanted herbs
That did renew old Aeson“.

Daß hier nicht von einem damaligen Drama die Rede ist, steht außer Zweifel; die Bemerkung bezieht sich vielmehr noch auf die Didotragödie und wahrscheinlich zugleich auf den Midas von Lilly. Die Schöpfung dieser allegorischen Dramen vergleicht der Dichter sinnreich mit der Verjüngung von Jasons (!) Vater Aeson durch Medea¹⁾. Das „in such a night“ erhält dadurch auch noch einen ganz besonders piquanten Geschmack. Shakespeare muß damals den Sommernachtstraum bereits fix und fertig im Kopfe, wenn nicht gar schon auf dem Papiere gehabt haben²⁾. Das Bild des süßen Sommertraumes als Bild der Dichtung bez. seiner Dichtung ist ihm daher hier außerordentlich lebendig vor Augen; und sein ironischer Humor zielt offenbar auf eine ganz bestimmte Dichtung von ihm selbst, auf das Wintermärchen, das ja die unschuldige Veranlassung zu „Aesons Verjüngung“ geworden war. Ich meine nun aber, wenn ein solches Verhältniß zwischen den beiden in Rede stehenden „Uebernachtungen“ besteht, so wird ein ähnliches auch zwischen den beiden vorhergehenden bestehn, und der Dichter hat bei Jessicas Thisbe wohl sicher an die Rüpeltragödie Pyramus u. Th. im Sommernachtstraum gedacht, die wirklich „in such a night“ entstanden, die alpdrückerischen Traumgeburten jenes Troilus u. Cr., der Didotragödie usw. in grotesk komischem Miniaturbilde wiedergiebt.

Ich komme nun zum Sommernachtstraum selbst; muß aber meiner Beleuchtung des Einflusses der Jugendlectüre, insbesondere Chaucers auf diese Dichtung unvergänglicher Jugend einige theils historische, theils rein theoretische Bemerkungen über Shakespeares Kampfeshumor vorausschicken, die darlegen werden, daß diese Komödie durch und durch humoristisch ist. Im eigentlichen Thema stehen sich der Sommernachtstraum und der Tempest bis zur Identität nahe; beide sind auch nach vollkommen gleichem Compositionsgezeß geformt. Meine Ausführungen gelten daher auch für den Tempest, den ich ja auch oben schon im Widerspruch gegen Ulrici als humoristisch bezeichnet habe. Daß dieser Charakter hier jedoch weniger unmittelbar fühlbar ist, läßt sich nicht leugnen; ist aber auch ms. Es. leicht zu erklären. Der Tempest läßt nicht nur ein Abnehmen von Shakespeares Jovialität erkennen, wie Ulrici meint, sondern überhaupt ein Abnehmen seiner Dichterkraft, und damit ein stärkeres Vordringen des allegorisirenden Verstandes, wie es auch am alten Göthe (in noch weit stärkerem Maße)

1) Dabei dürfte wider Chaucers Darstellung (Legend of good Women, Leg. of Hipsiphile a. Medea) als Verständnißquelle vorausgesetzt sein.

2) Vrgl. auch Bd. II, S.S. 175—181.

bemerkbar ist. Die Handlung im *Tempest*, von der gewiß niemand behaupten wird, daß sie irgendwo dramatisch interessant wäre, ist reine Allegorie, und auch in der Composition durchaus als solche behandelt. Unter solchen Umständen wird natürlich die humoristische Grundstimmung der Dichtung nicht mehr stark fühlbar; aber vorhanden ist sie.

Nun die Bemerkungen; und zwar zunächst die geschichtliche, die übrigens z. Thl. schon in anderem Zusammenhange Gesagtes wiederholen wird, und der ich ebenfalls eine rein theoretische Bemerkung vorausschicken muß.

Das pathetische Element des Humors macht denselben naturgemäß nicht sowohl zur ästhetischen wie zur moralphilosophischen Eigenschaft; in Folge dessen beruht die Komik des Humors auch keineswegs bloß auf der leichten und scharfen Auffassung des an seiner einseitigen Nichtigkeit zerschellenden Erhabenheitsdünkels; sondern es steckt in ihm außerdem noch ein moralphilosophisches, ein ideales Element, das jene komische Selbstvernichtung mit wirklicher Liebe auffaßt, weil sich in ihm das Walten eines unbeugsamen Sittengesetzes offenbart, das unsere Menschenwelt erst zur wirklichen Vernunftwelt macht. Dies zweite Grundelement, das der Komik des Humors von vornherein sehr bestimmte Grenzen zieht, aus ihr alle die Gegenstände ausscheidet, die nicht die erhabene Welt der Idealvorstellungen berühren; dies zweite Element, das besonders in Shakespeares Humoristik sich stark fühlbar macht, haben die nachstehenden Erörterungen allein in Betracht zu ziehn.

Der komische Instinkt des Humoristen wittert bald mit seiner scharfen Spürnase am eigenen Ich die komische Gebrechlichkeit der sinnlichen Endlichkeit aus, der er es zuzuschreiben hat, daß dies Ich in pathetische Stimmung gerathen, mit Schuldbewusstsein belastet ist. Eben jene Liebe, d. h. jenes feste, gläubige Bewusstsein von der sittlichen Weltordnung, führt ihn aber auch zu der vernünftigen Ueberzeugung, daß unsere Endlichkeit grade dadurch und nur dadurch als Atom des Unendlichen sich fühlen und bewähren kann, daß die an seinem Ich sichtbar werdende komische Selbstvernichtung ein ideales Manco aufdeckt, und so in der Endlichkeit doch wider die ewige Idee zur Geltung bringt. Eine Versöhnung mit dem absolut Bösen kennt natürlich diese Weltanschauung nicht; denn ihre Grundlagen sind ja Religion und Sittlichkeit; deshalb scheidet sie aber auch harscharf Bosheit und Torheit, bez. Narrheit, und deckt mit schärfstem Adlerblick unerbittlich im endlich Erhabenen das Komische auf, weil es sein humanistisches Behagen ist, auf diese Weise das Endliche am Unendlichen zerschellen, und so doch beide wider in einander übergehn zu lassen.

Eine solche Weltanschauung, das haben schon Vischer und seine Vorgänger klar nachgewiesen, setzt, wenn auch unbewust, einen speculativ philosophischen Standpunkt voraus, der das Wirken

der Gottheit sich nicht als außerweltlich olympisches vorstellt, sondern unmittelbar in unsere Brust verlegt. Ganz natürlich daher, daß das Alterthum an wirklicher Humoristik sehr arm gewesen; und wenn wir auch im Mittelalter, z. B. bei Dante, trotz eminenter Anlage zum Grotesken, keine Spur von Humor, ja von Komik überhaupt entdecken, so liegt der Grund in jenem unheimlich mönchischen Zuge, der in starrstem Spiritualismus schon bei lebendigem Leibe dem Erdenleben den Rücken kehrt, und — wie schon früher bemerkt — wesentlich nur einen formalistischen Maßstab der That besitzt, grade wie das altgermanische Recht nur solchen Maßstab kannte. Wie aber allmählig das germanische Recht diesen beschränkten Standpunkt aufgab, so auch die Theologie. Neben der Scholastik und ihrer Mystik erhob sich der echte, der innerliche und reformatorische Mysticismus, der sich allerdings unstreitig schon in Dante und im Meister Eckehard regt, dort aber um so weniger humoristische Früchte zeitigen konnte, weil sie noch viel zu sehr vom scholastischen Formalismus eingeklemmt waren. Bis zu Luthers Zeit hatte dagegen der reformatorische Mysticismus eine neue Welt geschaffen, die auch der Narrheit ihr Recht werden ließ. Diese Welt und Atmosphäre, dieser damals noch frische Hauch war daher auch die eigentliche Zeit der Humoristik; sie hat den Rabelais, den Fischard, den — viel unbedeutenderen — Sebastian Brand geboren; und Shakespeare bezeichnet den Culminationspunkt dieses Gestirns. Aus neuester Zeit läßt sich seinem Humor derjenige Göthes in den ältesten Bestandtheilen des Faust an die Seite stellen, während die Sterne, Jean Paul, Hoffmann, Dickens schon viel zu sehr aus der naiven Tonart des echten Humors in das reflectirt Sentimentale fallen. Eben dieser echte, naive Humor, der Humor des Reformationszeitalters ist der Boden und die Atmosphäre von Shakespeares Kampfhumor; in ihm sind seine Kampfstücke erwachsen und gediehen.

Humoristik ist das von pathetischem Gefühle, pathetischer Sympathie durchzogene Lächeln über das Zerschellen der dünkelfaften Scheingröße am absolut Erhabenen, am Ideale. Dies Lächeln kann sich selbst zum Gegenstande nehmen, wie bei Sterne und Jean Paul; es kann aber auch gerade umgekehrt den vergeblichen Spott anderer über das durch das Selbst vertretene Ideal zum Gegenstande wählen, sich selbst als Ideal dem Aeußern als mühsam erfolglosem Spottvogel gegenüber setzen; und der egoistische Zug der pathetischen Sympathie des Humors wird sich in solcher Position dadurch kundgeben, daß sie sich nicht auf das komisch vernichtete Aeußere erstreckt, sondern auf das Pathos, was das Ich in Folge der idealwidrigen Angriffe auszustehen gehabt hat. Was das besagt, läßt sich erst ganz klar erkennen, wenn man die sich durch ihre Leidenschaft selbst vernichtenden Angriffe auf Shakespeare genau kennt. Sie wissen nichts von dem „Versöhntsein mit seinem Gott“, sondern möchten Gott selbst als Teufel auf den verhaßten Gegner

hezen; durch seine Dichtung dagegen zieht sich der große humoristische Zug: die Leiden sind vergessen, in Nichts dahin gesunken in dem seligen Bewusstsein, daß der Ansturm nur die Unüberwindlichkeit des Ideals vor aller Augen klar gelegt, ja in der das Ideal vertheidigenden Seele seine Kraft noch weit höher gesteigert hat, so daß sie auch ungetrübte Empfängniß für die Komik des Ansturms besitzt. Das anstürmende Element dagegen verfällt der Ironie und Satire, ja dem schweren Götterzorne des Genies, grade so wie jeder vernünftige Mensch den Zorn der Gerechtigkeit fühlen würde, wenn ein reueloser Bube eine Mordthat nur deshalb nicht vollführt hätte, weil er sich eines vollkommen unbrauchbaren Gewehres zu seiner Schandthat bedient hatte.¹⁾ Aber das sich selbst Sezen in solcher Position ist allerdings die ungeheure Schwierigkeit. Ein Jonson, der es ohne allen Beruf gewagt hat in *Every Man out of his Humour*, ist darüber zum Narren, zum Malvolio geworden. Wohl aber kann es das Genie wagen, sofern nur zwei Bedingungen erfüllt sind, über deren Erfüllung eben nur sein eigener feiner Takt entscheiden kann. Zunächst und vor allem muß der Streitpunkt des Kampfes offen klar vor Augen liegen und ein bedeutendes allgemeines Interesse haben;²⁾ dann aber muß auch der Kämpfer selbst, das Vollbewusstsein der reinsten Unschuld und der Nothwendigkeit seines Thuns haben; es muß ein „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“ sein. Und diese beiden Bedingungen lagen bei Skakespeare in der That vor.

Männer wie unser Dichter haben ein klares Bewusstsein ihres bedeutenden geschichtlichen Berufs, und gewinnen dadurch nicht nur die Kraft, ihre historische Persönlichkeit künstlerisch als Außerich, als reine Idee zu sezen, sondern theilen unwillkürlich auch der Mitwelt dies ihr Selbstbewusstsein mit. Mit- und Nachwelt gewinnen dadurch an der geschichtlichen Entwicklung einer solchen Persönlichkeit ein hohes menschliches Interesse, und lassen sich deshalb willig in ihre großartigen Lebenskämpfe mit fortreißen. Diesen an sich schon vor aller Lächerlichkeit bewahrten Einsatz macht Skakespeare in seinen Kampfstücken; und er macht ihn überdies mit jener kindlichen Sicherheit des Genies, die niemals fehl greift; die Kampfstücke selbst aber nehmen dadurch den Charakter harmonisch humoristischer Reaction gegen die Disharmonien der Wirklichkeit an, in welchen zugleich das Pathos des Dichters über

1) Es ist wohl nur eine Verkennung des versöhnenden Elements des Humors, wenn Ulrici, *Shs. dramat. Kunst*, 3. Aufl. II. 247 in der Note, meint, Sh. behandle sogar den Caliban wie seinen „Bruder“. Ich kann von dieser Brüderlichkeit nichts entdecken, sondern nur davon, daß der wahre Culturmensch Prospero einen vollkommenen Abscheu vor dieser Bestie von Mischling hat.

2) Das haben Rushton und Dowden wohl nicht erwogen, als sie unserem Dichter die Vornehmheit eines blasirten Lords, zum Streite „zu groß“ zu sein, andichteten,

die vernunftwidrigen Hindernisse seiner öffentlichen Thätigkeit und über die unedlen Angriffe, denen er sich ausgesetzt gesehen, sich in so freier und zarter Weise entladet, daß auch sein Auditorium oder wenigstens seine Leser in die freiste humoristische Stimmung versetzt werden, in eine so wohlige Stimmung, daß es den meisten Kennern gradezu zur Unmöglichkeit geworden ist, an den polemisch pathetischen Ursprung dieser Stücke zu glauben.

Vorzugsweis gilt das von den beiden Kampfstücken *par exc.*, dem Sommernachtstraum und *Tempest*; und hier wider ganz besonders von der Schöpfung absolut heiteren Humors, dem Sommernachtstraum. Beide Stücke spielen daher auch ganz in der übersinnlichen Welt der Phantasie, und haben dadurch sogar den Charakter eigentlicher Bühnenstücke eingebüßt.¹⁾ Beide sind wahre Prototype der Humoristik, wie sie Vischer treffend schildert. Derselbe gedenkt dabei allerdings weder des einen noch des anderen; er spricht aber so, daß man wähnen könnte, seine Theorie sei grade von ihnen abstrahirt, was doch offenbar nicht der Fall ist. Vischer sagt nämlich (*Erhab. u. Kom.*, S. 215 f.: „Der Witz macht immer nur einzelne Wize; der Humor ist eine Weltanschauung, ein Geist. Als poetische Thätigkeit bringt er ein Ganzes aus sich hervor, ein Kunstwerk, das von ihm durchdrungen ist. . . Es ist zwar etwas Negatives und Auflösendes“ — die Hemmungen Negirendes und Auflösendes — „in seinen Werken; aber wie die Auflösung mit dem Leben ewig zusammen ist, das eben zeigt er in seinem umfassenden Gebilde, dessen adäquate Formen die epische, der Roman nämlich, und die dramatische sind. Innerhalb dieses komischen Ganzen wird dann die Fülle einzelner komischen Bilder beweisen, daß der Humor mit dem Burlesken und mit dem bildlichen Wize sich am liebsten verbrüdet. Besonders liebt er es aber in Verbindung mit dem Grotesken phantastisch aufzutreten. Spielt er überhaupt als unendliche Willkür mit der Welt, so wird er auch gern die Erscheinung, die Gestalt in eine Art Wahnsinn“ — der Sinnentaumel in Oberons Zauberswäldchen; die drei Sünder des *Tempest*! — „hineinziehen, und ihre festen Umriße zu einem wilden Taumel auflösen. Die Thiergestalt“ — so widerlich in der humorlosen Komödie Ben Jonsons, im *Volpone* — „wird mit der Menschengestalt vermischt, das Leben mit dem Unkörperlichen; technische Gegenstände erscheinen als Glieder des menschlichen Körpers; Tische und Stühle sprechen;

1) Abgesehen von einer Notiz von G. z. Putlitz, die K. Elre, *Abhandlungen*, S. 96, N. 1, für seine bekannte Essex-Hypothese auszuheuten sucht, herrscht betreffs des Sommernachtstraums über diesen Punkt nur eine Stimme. Für England bezeugt es Ch. Knight, *Studies of Sh.*, S. 211, für Deutschland Oechelhäuser, *Sh. Jhrb.* V 310; und ich glaube schwerlich, daß die vereinzelte Stimme von Putlitz dagegen aufkommen wird. Wegen des *Tempest* verweise ich auf Meissner, *Sh Jhrb.* V. 183 f.

der Teufel setzt sich rittlings auf das Dach eines Klosters, und reitet davon.“ usw.

Wenden wir uns nun speciel zum Sommernachtstraum, diesem von Shakespeare selbst unübertroffenen Meisterwerke humoristischer Komik. Vom biographischen Standpunkte aus, verdient es die größte Beachtung, daß grade dies Meisterwerk es ist, worin sich die meisten und stärksten Nachwirkungen der Jugendlectüre zeigen.¹⁾ Ich werde daher ein Par bibliographische Notizen, welche diese Behauptung in das gehörige Licht setzen, vorausschicken, bevor ich daran gehe, den besonderen Einfluß Chaucers auf den Sommernachtstraum aufzudecken.

Woher stammt Shakespeares Oberon? hat man oft gefragt, und dann — leider ich selbst wohl am meisten — umständliche Untersuchungen darüber angestellt, ob er dem Rob. Greene oder Spenser

1) Anmerkungsweis muß ich bei dieser Gelegenheit auch darauf aufmerksam machen, daß Shylock, dessen Beziehungen zu Shakespeares Kämpfen wir ja schon kennen, ebenfalls ein alter Jugendbekannter des Dichters ist. Percy hat in den „Reliques of ancient engl. poetry“, usw. (London 1840, 8^o.) S. 57 f., eine alte Ballade von einem grausamen jüdischen Geizhals in Venedig, Namens „Gernutus“ (ger-nutz = Vorthels-erstreber) veröffentlicht, welche die Geschichte von Shylock ebenso in nuce vorträgt, wie Constables Ballade die Mythe von Venus u. Ad., und von der ms. Es. nicht zu bezweifeln ist, daß Shakespeare sie schon in Stratford kennen gelernt hat, wie ihm dort auch andere ähnliche Gedichte, z. B. das von Jephtha, dem Richter Israels (Percy, S. 48), bekannt geworden sind. Percy selbst meint zwar in einer Note, S. 57 f., der Dichter des Gernutus und Shakespeare hätten beide aus ein und derselben Quelle, nämlich aus dem Pecorone des Ser Giovanni Fiorentino, geschöpft, und nur daher sei ihre Uebereinstimmung zu erklären; indeß dies „nur“ halte ich für übereilt. Daß Shakespeare den Pecorone zum Kaufmann v. V. benutzt hat, und zwar im Original, nicht — wie Delius in der Einleitung zu der Komödie ganz unnöthiger Weise unterstellt, „in einer jezt verloren gegangenen Uebersetzung“ — ist evident; das aber schließt nicht aus, daß er die Ballade von Gernutus nicht ebenfalls, und zwar schon viel früher, wie den Pecorone gekannt hat, und von ihr beeinflusst ist. Die Ballade ist jedenfalls sehr alt; es kommt darin ein Wort vor, das nachweislich zu Shakespeares Zeit schon verschollen gewesen ist, und das auch Halliwell in seinem Dictionary falsch erklärt, nämlich „whoard“, angelsächs. (z. B. in den Gesezen des westsächs. Königs Jne, cap. 40) weorthig, deutsch-sächs. Worthe, wurd usw., d. h. Viehhof, Hof; eine landwirthschaftliche Einrichtung, die zu Shs. Zeit bereits ganz unbekannt geworden war. Auch der german., significant Name des Juden verräth das hohe Alter der Ballade; und grade in ihm glaube ich eine Einwirkung auf Shakespeare zu erkennen. Auch Shakespeares Jude trägt einen Namen, der eine Eigenschaftsbezeichnung ist. Th. Elze will (Sh. Jhrb. XIII 147 f.) Shylock aus dem hebräisch. Salach entstanden sein lassen. Das aber scheint mir unrichtig; Shylock ist reines Englisch. To be at lock bedeutet nach Halliwell, Diction., s. v. lock, Nr. 3, sich in Verlegenheiten befinden; Shylock bezeichnet also einen Mann, vor dem man sich in Acht zu nehmen hat, wenn man in der Klemme sitzt; der das Unglück so hart ausbeutet, wie die Akademiker Shakespeares Unglück.

entlehnt sei. Die Frage läßt sich jedoch weit einfacher und leichter beantworten. Lord Berners hat um 1540 eine prosaische Bearbeitung des romantischen französischen Epos Hues de Bourdelle erscheinen lassen, und dies Märchenbuch, aus dem W. C. Hazlitt, „Fairy Tales, Legends, and Romances, illustrating Skakespeare and other early writers“ usw. (London 1875, kl. 8^o.), S. S. 139 ff., mehrere Kapitel publicirt hat, diese echte, schöne Kinderlectüre, das ist die Quelle aus welcher Shakespeare seinen Feenkönig geschöpft hat. Der „dwarfy king of the fairies“, so wird er bezeichnet, heißt auch hier schon Oberon, und es wäre ein Leichtes, die wenigen Proben, welche Hazlitt veröffentlicht hat, zum Nachweise, daß kein anderes Buch wie der bernerssche Huon Shakespeares Quelle ist, zu benutzen. Aber wozu der Nachweis? Die Sache ist doch wohl für jeden, der die Jahreszahl 1540 hört, sofort ausgemacht.

Auch Kobold Robin Goodfellow ist offenbar eine Jugenderinnerung des Dichters; doch liegt die Sache bei ihm leider nicht so greifbar wie beim Oberon; ich werde daher hier nothgedrungen etwas weitläufiger sein müssen.

Es existirt ein altes englisches Volksbuch: „Robin Good-fellow; his mad Prankes, and merry Jests, full of honest mirth, and is fit medicine for melancholy“; und diese Mad Pranks hat Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls schon als Knabe kennen gelernt; ihnen also die Figur des Robin entlehnt. Das Buch ist nur noch in 3 oder 4 Exemplaren vorhanden, deren ältestes 1628 gedruckt ist; ein sprechender Beweis seiner außerordentlichen Volksbeliebtheit! Collier hat nun Anfangs der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts den Widerabdruck des Exemplars von 1628 für die englische Percy-Gesellschaft besorgt, und in einer Einleitung, die er dem Neudruck voraufgeschickt, den bibliographischen Nachweis geführt, daß das Buch mindestens 40 Jahre vor der Auflage von 1628 zuerst herausgegeben sei. (Hazlitt, a. a. O., SS. 173 ff., Vorrede). Ich glaube das, ohne Colliers Beweis zu kennen. Die heute leider verschollene gemüthliche Species Volksbuch bleibt lange Zeit der Liebling der Nation; man denke nur an den deutschen Eulenspiegel! Wenn also von der Auflage von 1628 grade noch ein einziges Exemplar auf uns vererbt ist, so können wir unbedenklich voraussetzen, daß es 1588 bereits existirt hat. Damit steht denn zunächst fest, daß Shakespeares Kobold-Eulenspiegel wirklich dem Volksbuche entstammt. Wir suchen aber weiter; wir suchen das Buch in des Dichters Elternhause, und in seiner Einwirkung auf den Sommernachtstraum nicht die Wirkung einer verhältnißmäßig neuerlichen Publication, wie Collier, und im Anschluß an ihn Hazlitt, sondern den Nachhall jugendlicher Vorstellungen, die sich in der Dichtung des Mannes zu gereiften männlichen ausgestaltet haben. Und ich glaube, wir können das, sobald wir einen etwas anderen Weg gehn, wie die beiden englischen Gelehrten. Diese nämlich betrachten als ausgemacht, daß das Buch von An-

fang an die Gestalt gehabt habe, die es in der Ausgabe von 1628 hat; das aber ist ein Irrthum. Die Mad Pranks von 1628 sind nachweislich die neue Bearbeitung eines älteren Volksbuches, und zwar die Bearbeitung durch eine Hand, die kein Geschick für das schlicht Volksthümliche, kein Gefühl für prunklos gemüthliche Einfachheit hatte, sondern in der Manier der eleganten Novellenschreiber damaliger Zeit, namentlich des Rob. Greene, geübt war. Die volksthümliche Erzählung ist deshalb sichtlich verstümmelt; und dafür sind Gedichte im Stile Greenes eingestreut. Eben in diesen Gedichten aber finden sich nicht wenig Reminiscenzen aus Shakespeares Sommernachtstraum¹⁾. Das wirft aber ein ganz neues Licht darauf, daß sich vor 1628 kein Exemplar der Mad Pranks mehr findet. Wir erkennen daraus, daß das Buch seit längerer Zeit nicht aufgelegt gewesen ist, und nun mit neuem Habitus wider erscheint²⁾. Die Wahrscheinlichkeit, daß die erste Bearbeitung der Mad Pranks schon in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt, wird unter diesen Umständen so groß, daß ich bis zum Erweise des Gegentheils anzunehmen wage, daß Shakespeare dasjenige Volksbuch, woraus die Mad Pranks von 1628 entstanden³⁾, schon in seiner Jugend kennen gelernt hat.

Nehmen wir nun wieder Chaucers Spur auf.

Daß dem Knightes Tale die Figur des Theseus entlehnt ist, brauche ich heute kaum noch zu sagen. Wichtig dagegen scheint mir, hervorzuheben, daß dieser Theseus, dessen treuer Hausgeist der Beschützer Oberon ist, vom Dichter ebenso als geistiger Mittelpunkt und Beweger des gesamten Spiels, der gesamten Handlung im Sommernachtstraum gedacht ist, wie im Tempest Prospero offenkundig als solcher fungirt. Im Theseus wie im Prospero hat Shakespeare sich selbst gesetzt; und man kann leicht sich ausmalen, wie der Knabe Shakespeare beim Lesen des Knightes Tale von dem Gedanken durchglüht ist: solch ein Ritter — in deiner Art — möchtest du wohl werden! Der Wunsch ist jetzt in Erfüllung gegangen; der Dichter spielt den akademischen Unholden gegenüber den bändigenden Theseus und noch am Schluß seines Tagewerks,

1) Vgl. Bd. II. SS. 1—5. Nach Hazlitt, a. a. O., S. 202, Note 1, muß das schon Halliwell in seiner mir — leider — bisher noch nicht zugänglich gewordenen „Introduction to Sh.'s Midsummer-N's.-Dr.“ (London 1841, 8^o), S. 39, bemerkt haben.

2) Ich weis recht gut, daß diese Rechnung ein Loch hat. Hazlitt hat leider Colliers Einleitung zu den Mad Pranks, also namentlich auch den bibliographischen Nachweis, nicht mit abdrucken lassen, und Colliers eigene Ausgabe ist nicht zu beschaffen. Ich kann deshalb nicht wissen, ob Collier etwaige Anspielungen auf die Mad Pranks bis 1588 rückwärts verfolgt hat. Da mir das aber a priori völlig unglaublich ist, so habe ich im Texte jenen Schluß gewagt.

3) Der Titel des Buchs scheint 1628 ganz unverändert geblieben zu sein.

fast in den letzten Worten Prosperos, blickt er mit stolzem Selbstbewusstsein auf diese That zurück.

Chaucers Einwirkung auf den Sommernachtstraum erstreckt sich aber über das *Knights Tale* weit hinaus; auch das „*Legend of good Women*“ hat Shakespeare bei seiner Dichtung beeinflusst, und das noch dazu beim eigentlichen Kernpunkte des Sommernachtstraums, bei Oberons Erzählung, II. 1, von Entstehung des Blümchens „*Liebe im Müßiggang*“, oder wie die Passage seit I. N. Halpin („*Oberon's Vision*“ u. s. w. London 1849, 8^o) kurz genannt wird, bei Oberons Vision. Halpin hat sich in der genannten Monographie zum gelehrten Ausleger jener Allegorie aufgeworfen. Abgesehen aber davon, daß er einen gewissen Zusammenhang zwischen Lillys *Endymion* und Shakespeares Allegorie nachgewiesen, dessen wirklichen Charakter seine Erläuterungen weit mehr verdunkeln wie aufhellen, weil sie durchaus keine Rücksicht darauf nehmen, daß die Vision keine selbständige Dichtung, sondern nur der Theil einer großen Dichtung ist; abgesehen, sage ich, auch von dieser Unvollkommenheit, ist Halpins Erklärung durchaus verfehlt und irreführend, hat auch den größten Widerspruch erfahren. Nur in einem Punkte ist ihm allseitige Zustimmung geworden; in der Behauptung nämlich, — S. 95, Note d —, Shakespeares Blümchen *Liebe im Müßiggang* sei *viola tricolor*, das Stiefmütterchen. Dieser Behauptung, die einen auffallenden Mangel an ästhetischem Feingefühl verräth, und gar nicht berücksichtigt, daß Oberon nicht von einer dreifarbigem, sondern von einer einfarbigem Blume spricht, deren Weiß sich in Roth verwandelt habe, ist von mir schon vor Jahren widersprochen, und dagegen behauptet, das Gänseblümchen oder Maßliebchen, *motherwort*, *daisy*, sei Oberons Blume, und dabei — unter Berufung auf ein Gedicht von Barnabe Googe¹⁾ — geltend gemacht, daß dies Blümchen in der altenglischen Sommerfeier eine Rolle gespielt habe, welche meiner Behauptung sehr günstig sei. Nichtsdestoweniger aber hat sich der traditionelle, eingerostete Irrthum erhalten; noch heute gilt es für unumstößliche Wahrheit: *Liebe im Müßiggang* ist „*viola tricolor*.“ Der Prolog zu Chaucers genannter Dichtung enthält nun aber verschiedene Stellen, welche noch bestimmter für meine Ansicht sprechen, wie Googes Lied; und ich will sie dem Leser mittheilen, um auf ihren Grund hin meinen Widerspruch zu erneuern.

Gleich am Anfange des Prologs heißt es:

„Now have I then eke this condition,
That of all those flowers in the mede²⁾,
Then love I most *these flowers white and rede*,
Soch that men callen daisies in our town;

1) 1570. Vergl. Drake, 1. Auflage, I. 327 f.

2) Matte, Wiese.

To hem I have so gret affection,
As I said erst, when comen is the May,
That in my bedde there daweth me no day,
That nam up¹⁾), and walking in the mede,
To seen this flower against the Sunne sprede,
When it²⁾ upriseth early by the morrow.
That blissful sight softeneth all my sorrow.“

Kurz darauf heißt es weiter:

„Alas, that I ne had English rime or prose
Suffisant this flower to praise aright;
That³⁾ helpeth, ye that han conning and might,
Ye lovers, that can make of sentement⁴⁾;
In this case ought ye to be diligent,
To forthern me somewhat in my labour.
For well I wot that ye han here beforne
Oft making ropen, and had always corne;
And I come after, glening here and there,
And am full glad, if I may find an eare
Of any goodly word that ye han left;
And though it happen me, to rehearsen eft,
That ye in your fresh tonges sayd,
Forbareth me, and beth not evill apayd⁵⁾,
Sith that ye see, I do it in the honour
Of love and eke *in service of the flow'r*,
Whom that I serve, as I have wit or might.
She is the clearness and the very light,
That in this dark world me wint and ledeth⁶⁾.

Hier tritt mit aller Bestimmtheit die Bedeutung des Gänseblümchens als Sinnbildes der keuschen Minne, ja sogar, wenn wir auf die Vorgänger des Dichters sehen, als Sinnbild des ritterlichen Minneliedes hervor.

Später hört Chaucer die Vöglein singen: „Welcome, Summer, our governour and lord,“ was einigermaßen an Titanias Wort erinnert: „The summer still does tend upon my state,“ das heißt: da wo ich weile, herrscht ein steter Lenz. Daran schließt Chaucer dann folgende halb schildernden, halb allegorisirenden Verse:

„And Zephyrus, and Flora genetelly
Yave to the flowers soft and tenderly
Hir⁷⁾ swote breath, and made hem for to sprede,
As god and goddess of the flowery mede;

1) Daß ich nicht auf bin.

2) Die Sonne.

3) Dazu verhelft ihr mir.

4) Die ihr Werke der Empfindsamkeit hervorbringen könnt.

5) Vergebt mir und seid nicht übel befriedigt, d. h. nicht unzufrieden.

6) Meine Richtung bestimmt und mich leitet.

7) Their.

In which me thoughte, I might day by day
Dwellen always the jolly month of May
Withhouten sleep, withouten meat and drink.
Adown full softly I gan to sink;
And leaning on my elbow and my side,
The long day I shope me¹⁾ for to abide,
For nothing else, and I shall nat lie,
But for to looke upon the daisie,
That well by reason man it callen may
The daisie, or else the eye of the day,
The Emperess and flow'r of flowers all."

Im weiteren Fortgange des Prologs läßt nun Chaucer den Cupido eine „Königin,“ d. h. seine Mutter Venus, an der Hand führend, auftreten und es entspinnt sich eine allegorische Scene, deren Gipfelpunkt ist, daß der Dichter belehrt wird, das von ihm so sehr geliebte Gänseblümchen sei die Blume der Alcestis, der treuen Gattin Admets, welche für ihren Gatten in den Tod ging²⁾. Mit dieser Belehrung macht er sich dann auf den Weg, um sofort sein „Legend“ zu beginnen.

Das Gänseblümchen ist sonach unfraglich bei Chaucer Sinnbild der edlen Minnedichtung. Und auch Shakespeares Blümchen, in dem wir nun doch wohl die Gänseblume erkennen dürfen, hat eine solche sinnbildliche Bedeutung. Das weiße Gänseblümchen ist in Oberons Vision mit Chaucers „daisy“ vollkommen identisch, das rothe Gänseblümchen dagegen, die eigentliche „Lieb im Müßiggang,“ ist das Sinnbild des erotischen Euphuismus, der die Unkeuschheit mit Unschuldsschminke aufpuzt, wie es John Lilly in seinem Endymion, in seiner Gallathea und in seinem Woman in the Moon gethan hatte.

Wie ich in einem früheren Werke nachgewiesen habe, exemplificirt Shakespeare in Oberons Vision mit Leicesters kenilworther „Princely Pleasures,“ mit Lillys Endymon und Woman i. th. M. Zunächst deutet er an, daß die kenilworther Spiele durchaus von Cupido beherrscht gewesen seien³⁾.

1) Schickt ich mich an.

2) Wie Hales, S. 245, angesichts solcher Dichtung auch dem Chaucer schon die Allegorie absprechen kann, ist nur verständlich, wenn man die Sucht mancher Engländer kennt, bei ihren alten Dichtern möglichst alles als mustergiltig im Sinne der heutigen Theorie der Aesthetik darzustellen.

3) Nicht leicht ist dabei zu verstehen, daß Oberon von Robin sagt: „but thou couldst not.“ Zunächst leuchtet allerdings ein, daß gesagt werden soll, der kindliche Neckgeist Robin, dieser echte Geist der Komik, der plötzlich den komischen Contrast herbeiführt, durch den die Wurmstichigkeit des bloß scheinbar Erhabenen enthüllt wird, habe hier nicht eingreifen können. Aber weshalb nicht? Der Dichter scheint andeuten zu wollen, daß der Handel, den Oberon beobachtet hat, und bei dem ja die Königin selbst betheiligt war, über das Niveau des Scherzes hinausgeragt habe; daß es ein sehr ernster Handel gewesen; ein Handel, wie er später

Dann deutet er auf den Endymion, bez. auf die Thatsache hin, daß darin Leicesters vollkommen unsittliches Verhältniß zu Lady Sheffield, das schon zur Zeit der kenilworther Feste (1575), also zu derselben Zeit bestand, wo er eben durch seine Cupidospiele um die Hand der Königin Elisabeth warb, mit euphuistischer Schminke behandelt sei.¹⁾ Endlich aber läßt der Dichter den Oberon sagen, der brennende Pfeil, welchen Cupido während seines Fluges zwischen Mond und Erde, d. h. während der kenilworther Festlichkeiten abgeschossen habe, sei zwar glücklich von Diana als treuer Hüterin jener königlichen Vestalin, welche Cupidos Ziel gewesen, gelöscht; er sei aber herniedergefallen auf ein westliches Gänseblümchen, das sich in Folge dessen entfärbt und in das rothe Blümchen Liebe im Müßiggange verwandelt habe. Wie ich Shakesp. d. Kämpfer, I. 293. gezeigt habe, ist dies letztere Sinnbild durch eine gewisse Stelle in Lillys Woman i. th. M. angeregt, wo das (spätere) Mondweib, Pandora, das Urbild von Lillys Cynthia, in ganz ähnlicher Weise durch einen Cupido-Pfeil verwundet wird. Der Dichter will also offenbar sagen, das ehemalige „daisy“ Chaucers sei durch den Pfeil in eine lillysche „Pandora“, in eine euphuistische Buhldirne verwandelt. Und wenn wir nun noch einmal die Anspielung auf den Endymion genauer ins Auge faßen wollen, so werden wir auch ganz gut verstehn, wie der Dichter sich den Hergang dieser Verwandlung denkt. Es ist, wie gesagt, das Verhältniß Leicesters zu Lady Sheffield, was Lilly in seiner euphuistisch allegorischen Manier im Endymion behandelt; und zwar in der bewusstesten Absicht durch Verdrehung und gleisnerische Verrenkung der Thatsachen, das Verhältniß auf Leicesters Seite vollkommen unschuldig darzustellen.²⁾ Solch rabulis-

sagt, der die Herzen von hundert tausend Engländern hätte durchbohren können. Im zarten Parallelismus damit hat dann später Robin auch nichts mit Titania zu schaffen, sondern setzt nur Bottom das wohl verdiente Eselshaupt auf.

1) Lilly stellt im Endymion die Königin Elisabeth wie immer als Cynthia, die Lady Sheffield aber als „Tellus“ dar. Daher bei Shakesp. das Bild des voll bewaffneten Cupido (Leicesters), der zwischen Mond und Erde hinfliegt. Daß dieser Cupido zugleich auf eine königliche Vestalin auf dem Thron des Westens einen Pfeilschuß abgiebt, geht dagegen auf Leicesters Versuch, die Sinnlichkeit der Königin und seine eigene männliche Schönheit bei den kenilworther Festen zu benutzen, um die Königin zur Heirath mit ihm zu bewegen. Cupidos Schuß, sagt Oberon, sei so gezielt gewesen, als ob er hunderttausend Herzen hätte durchbohren sollen. Das sind die Herzen treuer Unterthanen, welche die Heirath der Königin mit Leicester tief beklagt haben würden.

2) Nebenher, ja im Sinne von Leicester und Lilly sogar hauptsächlich, soll auch des Grafen letzte Gemahlin, Lettice Knolles, ehemalige Gräfin Essex, der Gnade der Königin empfohlen werden; doch ist das ein Punkt der für Shakespeares Dichtung vollkommen gleichgiltig ist. Halpin hat bekanntlich das kleine Blümchen des Westens, das der Cupidoschuß in eine lillysche Pandora verwandelt, sogar auf Lettice ausdeuten

tischer Erfindungen, die das zarte Blümchen, wie Shakespeare sagt, mit der purpurnen Schamröthe der Liebeswunde übergossen, waren später noch eine ganze Anzahl entstanden; auch Marlowe, Nash, Peele hatten sich in diesem Genre versucht; und durch den Midas, die Didodragödie u. s. w. war der praktische Beweis geliefert daß die Akademiker mit ihrem Euphuismus keineswegs bloß die Lasterthaten der Liebe zu schminken, sondern auch Shakespeares eigene „Liebeswunde“ zu benutzen verstanden, um die Unschuld zu schwärzen. Diesem hinterlistigen, absolut kunstwidrigen Geiste will Oberon, will der Dichter durch seinen Sommernachts Traum zu Leibe gehn; das ist es, was er durch die großartige Allegorie der Vision Oberons ausspricht, und durch das ganze Stück bethätigt. Er, der gleich der Elisabeth, sich für seinen großen Beruf aus den Fesseln eines unwürdigen Ehejoches gerettet, sich über den Egoismus der Sinnlichkeit erhoben hatte, will ihm eben in diesem Sinne zu Leibe gehn; er will sich in diesem Kampfe als echter Ritter und Dichter des königlichen Sinnes der Elisabeth bewähren. Deshalb überträgt er das Einschreiten gegen Titania demselben Oberon, der schon durch den Huon als Repräsentant ritterlicher Keuschheit bekannt war, der schon nach Shakespeares Fiction in den kenilworther Festspielen die Übergriffe Cupidos erschaut hatte, und jetzt gekommen ist wenigstens zum guten Theile mit zu dem Zwecke gekommen ist, des Theseus Hippolyta vor den Verunglimpfungender verirrtten Titania zu schützen. Aus gleichem Grunde ferner hat Shakespeare die spätere Handlung so arrangirt, daß Oberon gegen die nachtheiligen mittelbaren Wirkungen einschreitet, welche der verhängnißvolle, auf die Königin abgeschossene Cupidopfeil noch immer in den Sphären der Sinnlichkeit anrichtet; und vor allem so daß die Feenkönigin Titania von diesen Wirkungen mittelst des Saftes der „Dianaknospe“ geheilt wird; daß also ihre Heilung ein Gegenstück bildet zu der Art, wie die vestalische Königin des Westens durch Diana selbst beschützt ist.

Es ist unstreitig, daß der Dichter damit eine förmliche Huldigung der Königin gegenüber beabsichtigt hat. In verschiedenen Sonetten nennt er die Königin gradezu seine Muse, und sagt, daß von ihrem Geiste seine Dichtung durchströmt sei¹⁾; ferner haben wir oben (S. 182—184) gesehen, daß er sich in Son. 125 mit Rücksicht auf den Sommernachtstraum den Baldachinträgern gleichstellt. Es kann damit nur gemeint sein, daß der Geist von Shakespeares Dichtung ebenso über die Einflüsse der Sinnlichkeit erhaben sei, wie der Geist der Königin, die trotz ihrer bedeutenden vom Vater ererbten Sinnlichkeit, in den Fällen, wo es galt, sich darüber

wollen. Damit ist der Sinn von Shakespeares Allegorie aber vollständig vernichtet. Unser Dichter hat beim Sommernachtstraum nicht von fern an Lettice gedacht.

1) Vrgl. Bd. II, S. S. 137—158., sowie S. S. 87—90. Vrgl. ferner S. S. 172—174 dieses Bandes.

erheben, ihren Einflüssen vollständig entreißen konnte, und dies grade Leicester gegenüber auf Schloß Kenilworth gezeigt hatte. Titanias Entzauberung durch den Saft der „Dianaknospe“ muß als das Sinnbild aufgefaßt werden, daß der Feenkönigin als der Beherrscherin der poetischen Traumwelt der Geist der „jungfräulichen“ Königin eingefloßt, und zugleich die feeische Königin Schlumpe, Lillys Cynthia, die Queen Mab, welche alle den Unfug den Oberon sinnbildlich andeutet, angerichtet hatte, getötet wird.

Die erlöste, transformirte Titania zeigt ihre Kraft sofort, indem sie zur Erlösung ihrer Leidensgefährten, der beiden athenischen Liebespare, mitwirkt. Bei diesem Act hat Shakespeare sich der Form des allegorischen dumb-shows bedient¹⁾. Nachdem die Entzauberung vollendet, weckt sie Theseus aus ihrem Schlummerleben zu vollem Vernunftdasein durch folgende Worte:

„Good morrow, friends! Saint Valentine is past;
Begin these wood-birds but to couple now?“

Auch hier liegt noch ein bemerkenswerther Anklang an den Prolog zu Chaucers Legend of good women vor. Es heißt dort u. a.:

„This was hir²⁾ song: The fowler we defy,
And all his craft. And some songen clear
Lays of love, that joy it was to hear,
In worshipping and praysing of hir make,
And for the new blissful Summer's sake,
Upon the branches full of blossoms soft;
And songen: Blissed be Saint Valentine;
For on his day I chese you to be mine,
Withouten repenting, mine herte sweet“

Die beiden Liebespärchen sind eben von Oberon auf diesen Ton gestimmt, und singen dem neuen beseligenden Sommer dies Lied entgegen. Schon das macht mir zweifellos, daß Shakespeare bei des Theseus Worten die chaucersche Stelle vor Augen gehabt hat. Des Theseus Weckruf hat aber stets den Eindruck jovialer Ironie auf mich gemacht; und diese verstehe ich jetzt erst ganz mit Chaucers Hilfe. Im letzten Akte mit der Rüpel-Tragikomödie geht erst recht der Veitstanz mit den Akademiekern los; und auf diese Mustertragödie, die den Schluß der marlowe-nashschen Dido-tragödie mit so ausgezeichnetem Humor travestirt, konnte Shake-

1) Vrgl. über die allegorische Natur des dumb-show K. Elze, deutsche Hamlet - Ausgabe, S. 196. Elzes Mittheilungen laßen keinen Zweifel darüber, daß der Auftritt ein wirkliches dumb-show ist. Auch Lillys Endymion, den Shakespeare beim Sommernachtstraum genau vor Augen gehabt hat, wie ich. — Sh. der Kpfr., I. 327—32. — gezeigt habe, enthält ein solches. Vrgl. ebendas., S. 73 f.; und zwar ebenfalls in einer Schlummerscene.

2) their; der kleinen Vögel.

sppeare, in eigener Person ironisch redend, ganz genau den Vogel-sang anwenden:

„For on his day I chese you to be mine,
Withouten repenting, mine herte sweet.“¹⁾

Wir haben nun nur noch ein Stück zu betrachten,
Die lustigen Weiber von Windsor.

Auf diese Komödie sind die Canterbury Tales von sehr starkem Einfluß gewesen. Hales hat sich darüber natürlich ebenfalls ausgesprochen; und ich werde an seine desfallsige Bemerkung anknüpfen, muß aber eine kurze Erläuterung voranschicken, die sie erst vollständig verständlich machen wird.

Die Canterbury Tales sind in einer Form gedichtet, die entfernte Ähnlichkeit mit der dramatischen hat. Im Monat April eines nicht näher bestimmten Jahres findet sich eine Anzahl Canterbury-Pilger im Wirthshause The Tabard zu Southwerk zusammen. Diese Pilger, deren Individualität theils der Prolog zu den Canterbury Tales, theils einzelne Episoden mit jovialer Plastik schildern, machen ihre Pilgerschaft gemeinschaftlich unter Führung des Wirths selbst. Derselbe ist eine schwazhaft joviale Persönlichkeit, deren Umriße mit ganz besonderer Meisterschaft gezeichnet sind. Er schlägt vor, die Reise durch Erzählen abzukürzen. Jeder einzelne Pilger hat eine besondere Erzählung vorzutragen; und das sind eben die Canterb. Tales. Hales sagt nun S. 248: „The only Canterbury-pilgrims, perhaps, that have been present to Shakespeare's mind on its — unserer Komödie — days of creation, are the Host and the Sompnour. The resemblance between mine host of the Tabard and mine host of the Garter has often been pointed out, as also that of the physique of the Sompnour, and one Bardolf, if your majesty know the man; his face is all bubuckles, and welks, and knobs, and flames of fire“. Ich wüßte nicht zu sagen, in welche Beziehung ich Bardolph, oder gar die allegirte Stelle mit des Sompnour's Tale zu setzen hätte; ja, ich weiß überhaupt nicht, wo ich den leisesten Berührungspunkt zwischen Shakespeare und dem Sompnour suchen sollte. Dagegen hat es mit dem Wirth seine Richtigkeit²⁾. Damit ist aber der Einfluß der Canderbury Tales auf die Lustigen Weiber ms. Es. noch nicht erschöpft. Ich will nur äußerst geringes Gewicht darauf legen, daß dieselben möglicher Weise den ersten Anstoß zu der Idee gegeben haben, den „gelahrten“ (scholar) Falstaff den ungesalzenen Versuch machen zu lassen, aus gemeiner Gewinnsucht den Ehebrecherberuf zu erwählen; desto entschiedener aber muß ich Folgendes betonen. Welch bedeutende Rolle „The Persones Tale“ in Shakespeares Ideenkreis spielt, hat

1) Vrgl. auch die Besprechung der Stelle: „I'll meet thee, Pyramus on Ninny's tomb,“ Bd. II, S. S. 131—134.

2) Host of the Tabard besagt: Wirth zum „Heroldsmantel.“

uns der Hamlet gelehrt; eben dieser Pfarrer aber ist das Prototyp von Evans. Beide sind äußerlich Sonderlinge, und deshalb sogen. komische Figuren; beide aber sind echte Kernmenschen, deren Sonderlingswesen nur die Wucht ihrer moralischen Festigkeit verstärkt; beide endlich sind des reinen Englisch nicht mächtig, und diese komische Seite hat Shakespeare, dem Zwecke und der Stimmung seiner Komödie entsprechend, ebenso gesteigert, wie er auch aus demselben Grunde die Sonderbarkeiten des Wirths im Verhältniß zu Chaucer stark utirt hat. Wie aber Chaucer die sonst so jovialen *Canterb. Tales* mit der ernst moralischen Betrachtung des Pfarrers abschließt, so hat auch Shakespeare grade den Evans benutzt, um durch ihn den moralischen Ernst, die echte Sittlichkeit zu vertreten.

Sehen wir doch nun aber einmal zur Seite. Die lustigen Weiber sind ein Kampfstück¹⁾; eben damit hängt es zusammen, daß Shakespeare aus Chaucers *Host of the Tabard* seinen *Host of the Garter* gemacht hat; denn dieser shakespearesche „Host“ ist die Maske des Schwäzers und Parasiten George Peele, des Verfaßers von *Willy beguiled*²⁾; Evans aber vertritt Shakespeares stratford'schen Jugendlehrer³⁾. Hier auf dem Gebiete der Polemik also wider der starke chaucersche Einfluß, von dem sich in den *Historien Heinrich IV*, Thl. I. u. II. noch nicht die leiseste Spur findet, obwohl sie in mancher Beziehung unserer Komödie so nah stehn, daß manche Commentatoren die letztere gradezu als zugehörig zu ihnen betrachten. Bei der wirklichen Polemik hat unser Dichter offenbar vorzugsweis des sanften Wehens jenes Morgenwindes bedurft, der in der Jugend seine Brust gekühlt und gestählt hatte; und deshalb ließ er grade bei solchen Gelegenheiten den Geist seines alten Jugendfreundes auferstehen, der dann diese kühl sänftigenden Winde mit sich führte.

Damit müssen wir uns von Chaucer verabschieden, um den Falstaff der lustigen Weiber noch ganz speciel, und zwar auf seinen humoristischen Gehalt hin, zu betrachten.

Es ist allgemein anerkannt und unleugbar, daß der Falstaff der *Historien*, seiner handgreiflichen Unsittlichkeit zum Trotz, unser moralisches Gefühl in keiner Weise beleidigt, weil er ein so vollkommenes Geschöpf reinsten Humors ist, daß eben seine humoristische Wirkung unser Sittlichkeitsgefühl gar nicht zu Wort kommen läßt. Vischer sagt darüber mit zutreffender Schärfe (*Erhab. u. Komisch.*, S. 174 f.). „Wir ergözen uns zwar allerdings auf dem komischen Standpunkte nicht bloß an unbedeutenden Schwach-

1) Vrgl. meine *Weit. Beitr.*, II, 38 ff. und Bd. II dieses Werkes, S. 241—47; 254—79.

2) Vrgl. Bd. II, S.S. 185 ff.

3) *Weit. Beitr.*, II, 29 f.

heiten übrigens edler Menschen, sondern selbst an entschiedner Unsittlichkeit, an Feigheit, Gier, Trunkenheit; selbst die exquisite Lüderlichkeit eines Falstaff bereitet uns ein herzliches Lachen. Hier gilt die Bestimmung des Aristoteles: *ἀμάρτυμα καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ ἀφθαρτον*¹⁾; denn sie kann auf das Moralische wie auf das Physische bezogen werden, wiewohl sie zunächst von letzterem gilt. Würden wir aber diese Bestimmung objectiv nehmen, so würde alles Komische auf dem moralischen Gebiete auf Null reducirt, da an sich keine Art von sittlicher Häßlichkeit moralischer Natur ist. Vielmehr ist sie hier so zu verstehen, daß wir an die ernste Seite des moralisch Häßlichen, wenn die komische Wirkung stattfinden soll, nicht erinnert werden dürfen. Dies geschieht dadurch, daß wir nicht den Widerspruch mit der sittlichen Bestimmung des Menschen, sondern den Widerspruch gegen den Verstand fest halten, und die unmoralische Beschaffenheit des komischen Subjects nur von Seiten ihrer Zweckwidrigkeit betrachten“. Wie viel Shakespeare gethan hat, auch beim Falstaff der Lustigen Weiber die moralische Häßlichkeit hinter der verstandesmäßigen Zweckwidrigkeit zu verstecken, brauche ich kaum zu sagen; Falstaffs Auftreten erscheint von Anfang bis Ende unbegreiflich unverständig, zweckwidrig und sinnlos abenteuernd. Auf der anderen Seite aber hat der Dichter auch wider die höchste Kunst aufgewendet, um auch seine moralische Häßlichkeit in grelles Licht zu setzen; endet doch die ganze Komödie mit einer Beschämungsscene so niederdrückender Art, daß selbst ein solcher Dickhäuter wie Falstaff verlegen wird, nachdem schon der letzte „Abschied“ aus Fords Hause ihn fast bis zu Thränen gedemüthigt hat. Sobald man nun aber mit mir den Falstaff der Lustig. Weiber als polemische Figur betrachtet, muß man dann nicht in der abweichenden Behandlung derselben in unserer Komödie, namentlich in dem Vorgehen der moralischen Seite, einen Rückfall des Dichters aus dem vollversöhnten Humor in den nicht vollversöhnten sehn? Und würde das nicht entscheidend gegen meine Behauptung, die Kampfstücke gegen die Akademiker seien durchaus Werke des Humors, zeugen?

Es ist in der That nicht abzusehn, wie die letztere Frage verneint werden könnte, müßte die erstere bejaht werden. Dazu aber würde ms. Es. nur dann eine Veranlassung vorliegen, wenn man mit Ulrici (Shakespears. dramat. Kunst 3. Aufl., II. 352) u. a.²⁾

1) Wesentlich ebenso erklärt H. Taine die in Rede stehende Erscheinung, indem er — a. a. O., S. 219 f. — richtig bemerkt: „Il n'y a point de méchanceté dans son — Falstaffs — fait; il n'a d'autre envie que de vivre et s'amuser.“

2) Z. B. Dowden, S. 275 f., aus dem ich hier wider nur Ulrici herauszuhören glaube, obwohl er widerum formal selbstständig auftritt.

annehmen müßte, Shakespeare habe den Charakter Falstaffs in den Lustig. Weibern in pejus verändert¹⁾. Ich habe das früher (Weit. Beitr., II. 35—38) selbst gethan, und mich dabei sogar noch auf Ulrici berufen; nach widerholter reiflicher Ueberlegung habe ich jedoch diesen Standpunkt verlassen, und bin zu einem Ergebniß gekommen, das Shakespeares Entschluß, den dicken Sir John zu einer polemischen Figur zu machen, als einen Act des gesunden Humors, den man sich nur denken kann, erscheinen läßt, obwohl bei der Ausführung eine Abschwächung des humoristischen Eindruckes, welchen der edle Ritter in der Historie gemacht hatte, unausbleiblich und unvermeidlich war. Wie ich heute die Sache ansehe, liegt sie so.

Beide Falstaffs, derjenige der Historie und derjenige der Komödie, sind nur verschiedene Beleuchtungen ein und derselben Figur. Dem Falstaff der Historie gegenüber stellt uns der Dichter auf seinen, des Dichters eigenen Standpunkt, von wo aus der große Wurstberg als reiner Lustigmacher erscheint, der viel zu fettig ist, um in dieser Welt Schaden anzurichten. Er ist des Prinzen Hofnarr; und dieser übersieht ihn so vollkommen, hält ihn der Art im Zaum, daß seine üblen Seiten so ganz paralysirt erscheinen, daß eben nur das Lachen übrig bleibt. Der Falstaff der Lust. Weiber dagegen ist in die bürgerliche Gesellschaft gestellt, und erhält dadurch eine moralische Beleuchtung, die ihn nicht mehr bloß lächerlich, sondern auch ärgerlich schmutzig, verächtlich erscheinen läßt; namentlich zeigt sich die Unverschämtheit, die dem Prinzen gegenüber so unwiderstehlich humoristisch wirkt, als pratte Heruntergekommenheit und Abgerissenheit, als jene Abgeschabtheit, die wohl Ulrici veranlaßt hat, in den Lustig. Weibern eine Satire auf das Armeritterthum zu sehn. Für Shakespeare selbst aber ist dieser ritterliche Hahnreihschreier noch immer ganz der prinzliche Hofnarr, der keinen Schaden anzurichten vermag. Diese durch und durch humoristische Stellung zur Sache bethätigt eben der außerordentlich geniale Griff, grade dies Humorgebilde zur polemischen Figur zu machen. Mit um so unbeugsamerer poetischer Gerechtigkeit kann nun aber auch der Dichter uns das moralisch Häßliche an diesem Manne zeigen. Trotz aller Polemik also bleibt Shakespeare persönlich, d. h. als leidenschaftliches Individuum, den Streitigkeiten vollkommen fern, und deshalb fähig, seine polemischen Motive in wirkliche Kunstwerke auszuwachsen zu lassen. Diesen außerordent-

1) Ulrici selbst würde sich allerdings nicht in dieser Lage befinden; er glaubt — a. a. O. und S. S. 341 ff. — Shakespeare sei zu der Aenderung gezwungen gewesen, weil er sonst den Wunsch Elisabeths, Falstaff in der Rolle eines Verliebten zu sehen, nicht habe erfüllen können. Ich selbst glaube aber an diese Anekdote, mindestens in der von Dennis und Rowe überlieferten Form nicht. (Vrgl. Bd. II, S. 250 f.).

lich wichtigen Charakterzug Shakespeares aber, der ihn als Humoristen im reinsten und edelsten Sinne kennzeichnet, und der ihn von seinen Gegnern als specifisch durchaus verschiedene Größe ganz und gar absondert, können wir an keiner polemischen Schöpfung unseres Dichters so deutlich erkennen, wie am Falstaff der Lust. Weiber. Diese Humoreske bildet daher auch den richtigen Schlußpunkt dieser Untersuchung.

B. Geschichte der Kämpfe.

I. Der Kampf
ist von Shake-
speare und
nicht von den
Akademikern
eröffnet.

Von wem ist der Anstoß zu den schweren Kämpfen Shakespeares mit den Akademikern ausgegangen? Ich antworte unbedingt: von William Shakespeare! Allem Anscheine nach ist unser Dichter bereits nach London mit der bestimmten Absicht gekommen, den Dichterkampf, ich möchte sagen, den Sängerkrieg, zu eröffnen. Schwerlich wird er schon in Stratford ohne alle Information über die londoner Verhältnisse geblieben sein; sicherlich aber hat sich seine Sachkenntniß während seines Aufenthalts in den Niederlanden noch erheblich vermehrt; und er langte in London an mit dem sicheren Bewusstsein, daß er dem Kampfe gewachsen sei, und ferner mit dem festen Entschlusse, ihn aufzunehmen, ja zu eröffnen¹⁾. Und das war richtig; denn der Kampf war nothwendig und gerecht. Es war durch die Natur der Dinge praedestinirt, daß Shakespeare der grundsätzliche Gegner des akademischen Euphuismus werden mußte; er folgte hierin, wie überhaupt in seinem Uebertritt zur Bühne lediglich dem höchsten Leitstern seines Lebens; und damit war seine Kampfstellung entschieden.

II. Nothwen-
digkeit des
Kampfes.

Shakespeare konnte, nachdem er sich durch die stratforder Katastrophe hindurchgerungen hatte, unmöglich die Herrschaft des Ideals in der Kunst noch anders verstehen, als daß die Kunst die ungetrübt reine Natur aus der dämonischen Tiefe des Künstlerherzens reproducirt; der Euphuismus dagegen wollte die unreine empirische Welt so wie sie war reproduciren, und Nachahmung und empirisches Urbild nur dadurch von einander sondern, daß für die Nachahmung naturwidrige Schnörkel gewählt wurden. Der Ausdruck sollte nicht allgemeingiltig symbolisch, sondern tendenzmäßig allegorisch sein; die Sprache nicht ein zu Würde und Kraft erhobener Naturlaut, sondern eine nach sophistischen Regeln dressirte Diction mit trippelnden Antithesen und klanglos klappenden Alliterationen. Es ist daher culturhistorisch höchst interessant, daß derselbe Shakespeare, der noch im Hamlet der Quarto von 1604 alle Schurken und Intriganten zu Euphuisten von Profession macht, das Pathos dagegen dort wie auch sonst stets im reinsten un-

1) So stellt es auch Chapman dar. Vrgl. Bd. II, S. 74.

dressirtesten Naturlaute reden läßt¹⁾, seine ersten satirischen Pfeile auf den ungesunden Euphuismus der Akademiker, insonderheit John Lillys, den Euphuisten par exc., abgeschlossen hat.

Das ist bereits i. J. 1588 geschehen; und zwar wahrscheinlich ^{III. Die einzelnen Kampfstücke.} gleich in zwei Stücken, nämlich in der Hamlet-Tragödie und in der Komödie Love's Labours lost. Damit ist der Krieg eröffnet. ^{a. Hamlet und Verlorne Lebesmühen.}

Die Tragödie — das können wir namentlich aus den früher besprochenen Ausfällen dagegen von Nash im Pierce Pennylesse erkennen — muß sich ebenso wie der Hamlet der Quarto von 1604 ausschließlich an die moralische Seite des Euphuismus gehalten haben; die Komödie dagegen satirisiert ihre ästhetische Unfruchtbarkeit. Alle euphuistischen Phrasen der Junker reichen nicht aus, wirkliches Feuer im Herzen der Erstrebten zu entzünden; und nicht den mindesten Eindruck machen erst gar ihre allegorische Mummerei und das herrliche Spiel von den neun Helden, wobei die Drei figuriren, die ich für die eigentlich humoristisch polemischen Gestalten des Stücks halte. Doch will ich grade von der Komödie hier ganz absehn. Sie ist uns ebenso wenig in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert²⁾, wie der Hamlet; und es kann sein, daß durch sie — etwa 1589 — nur der Kampf fortgeführt, die Kampftemperatur genährt ist. Veranlassung wenigstens wäre dazu gewesen. In jenem Jahre geschah Nashs Ausfall gegen den Hamlet, und muthmaßlich hat Lilly schon in dem gleichzeitigen Pamphlet „A Pap with a Hatchet“ usw. ähnlich wie Nash die stratford'sche Katastrophe gegen Shakespeare auszubeuten gesucht³⁾.

Das waren jedoch bloße Vorpostengeplänkel, denen bald ein ^{b. Das Wintermärchen.} ganz anderer Kriegssturm folgen sollte. Die Akademiker, die anfänglich um so mehr mit dem gewöhnlichen akademischen Hochmuth auf Shakespeare herabgesehn hatten, weil sie für unmöglich gehalten hatten, daß es dem Schauspieler, dessen Vorleben ja über-

1) Aus der Abhandlung von Nic. Delius: „Die Prosa in Sh.'s Dramen“ (Abhandlungen, S.S. 152 ff.), sowie aus Rushtons bereits citirter Monographie „Shakespeare's Euphuism“ kann der Leser erkennen, daß unser Dichter ebenfalls der euphuistischen Redeweise vollkommen mächtig ist, und sie auch noch in den reifsten Dramen anwendet; wo das aber ohne Satire geschieht, ist der Euphuismus lediglich Conversationssprache der höheren Stände. Meistens jedoch — wie z. B. in Troil. u. Cr. — waltet dabei dieselbe satirische Tendenz ob, welche im Hamlet über seinen Gebrauch entschieden hat.

2) Vrgl. meine desfallsigen Nachweisungen Weit. Beitr., I. 77 ff., N. 2 und S.S. 277 ff.

3) Da Shakespeare Lilly im Wintermärchen und auch im Hamlet der Qu. von 1604 so scharf wegen seines Aushorchens und Spionirens mitnimmt, möchte ich sogar vermuthen, daß Lillys Ausfall, über den ich allerdings ebenfalls nur Vermuthungen aufstellen kann, demjenigen von Nash voraufgegangen ist, und daß Nashs Quelle eben John Lilly gewesen ist.

dies anrücklich genug schien, gelingen werde, sich bei der steifen englischen Aristokratie Ehre und Ansehn zu erwerben, geriethen bald in eine Stimmung bittersten Haßes und Neides, als sie sich hierin getäuscht sahen¹⁾. In Folge dessen wurden sie naturgemäß in demselben Grade unfähiger, einer verführerischen Gelegenheit zu mörderischem Ansturm auf Shakespeare zu widerstehn, je höher dessen Sonne stieg, je strahlender das Licht wurde, womit sie ihre Sterne verdunkelte. Und solche Gelegenheit kam nur zu bald, und mit einer solchen doppelten Verführungskraft, daß die Akademiker schier den Verstand darüber verloren, und einen Hexensabbath zu feiern begannen, der wohl seines Gleichen in der Geschichte nicht hat. Und — so unglaublich es klingt, so wahr ist es — diese Gelegenheit gewährte ihnen die Schöpfung des Wintermärchens, das doch für unser Gefühl nur erfreuliche, entzückende, hinreißende Wirkung hat! Aber freilich, mit der Sache hat es seine eigene Bewandniß.

Zunächst muß diese Komödie als Gelegenheitsstück zur Feier eines Hoffestes, ich vermute des Geburtstages der Königin Elisabeth (17. September) gedichtet und auf die Bühne gebracht sein. Verschiedne Thatsachen lassen das noch jezt erkennen, obwohl das Stück überarbeitet ist. Das Schafschurfest — IV. 3 — scheint

1) Einen merkwürdigen Beleg dafür hat George Peele geliefert. Derselbe dichtete i. J. 1589 ein „Farewell“ für die Theilnehmer an der von Franz Drake und John Norris geführten Expedition gegen Spanien. Darin werden ganz unbedeutende Theaterstücke von ihm selbst und anderen neben Marlowes Tamerlan genannt; daß es aber damals schon einen geschichtlichen Shakespeare gab, ist aus dem Gedicht nicht ersichtlich; von ihm „schweigt des Sängers Höflichkeit.“ (Ebenso Nash P. P., S. 63, Weit. Beitr., I. 146; und Chettle hat 1592 noch die Dreistigkeit in Kindharts Dr. so zu thun, als ob ihm nur der Schauspieler, nicht auch der Dichter Shakespeare bekannt sei!) Daß das Absicht und System ist, die dem Haße und Neide entsprungen sind, macht der „Prologus ad Maecenatem“ zweifellos, womit derselbe Peele 1593 dem Grafen von Northumberland den poetischen Bettelbrief „The Honour of the honourable Order of the Garter“ überreichte. Dort wird Marlowes Tod und der Tod verschiedner Dichterlinge in akademischer Manier betrauert, und dann gefragt: „Warum folgen ihnen nicht tausend andere Günstlinge Apollos, die ich kenne, als Genossen nach, und überlaßen unseren trivialen Bedienten (ordinary grooms), der Welt mit ihren gemeinen Späßen die Zeit zu vertreiben, da sie doch Pan und Phoebus gleich begünstigt?“ Die letztere Wendung ist offenbar einer von mir — Weit. Beitr. I. 65—67 — besprochenen Scene aus Lillys Midas entlehnt, und die „ordinary grooms“ sollen genau dasselbe besagen wie die „rude grooms“ der Groatsworth-Invective; kein Zweifel also, daß die Stelle auf keinen anderen wie auf Shakespeare geht, der sonst hier ebenfalls wider mit lächerlicher Arroganz als „non ens“ behandelt wird. Es ist fast, als ob diese Herren nicht die Courage gehabt hätten, lebhaft an unseren Dichter und über ihn zu denken.

damit in Verbindung zu stehn; außerdem aber spielt Nash im *Pierce Pennyless*, S. 47 (*Weit. Beitr.*, I. 134 f.) sehr bestimmt darauf an, und macht es in demselben Pamphlet — S. 21 — (*Weit. Beitr.*, I. 142 f.) Shakespeare zum Vorwurf, der Königin eine Ovation dargebracht zu haben. Wo sollen wir nun solche Ovation suchen, außer in einem Festspiel? Dieselbe muß aber später bei der Umarbeitung beseitigt sein. Ferner: es ist kein Zweifel, daß das Wintermärchen vollkommen durchschlagenden Erfolg erzielt hat; Shakespeare war fortan ein gemachter Mann, die Akademiker dagegen mit Lilly an der Spitze gänzlich aus dem Felde geschlagen, wenn es ihnen nicht gelang, nachträglich doch noch den Dichter, den Nash bezeichnend genug an der erst erwähnten Stelle einen „poeta laureatus“ nennt, zu erwürgen. Wuth und Neid der Akademiker stieg daher jezt zum Gipfelpunkte; und sie versuchten namentlich einen Umstand für sich auszubeuten, den ich oben im Auge gehabt habe, wenn ich von „doppelter“ Verführungskraft gesprochen; ich meine die bereits mehrfach erwähnte stoffliche Benutzung der *Novelle Pandosto* von Rob. Greene beim Wintermärchen¹⁾. Das sollte nun die Handhabe werden, um die von Shakespeare errungenen Ehren den Akademikern, insbesondere Greene zu vindiciren, und zugleich neue schwere moralische Beschuldigungen gegen unsern Dichter vorzubringen.

Eine besonders hervorragende Rolle in diesem Kampfe spielt die eben wider in der Note erwähnte *Groatsworth-Invective*, die ich jedoch für ein Machwerk Thom. Nashs halte, das erst nach Rob. Greenes Tode in Greenes *Novelle* eingeschoben ist. Offenbar aber hat Greene selbst noch kräftig sich am Kampfe betheiligt. Wir besitzen von ihm eine Anzahl Pamphlete, die — nach einer Probe zu urtheilen, welche Dyce in seinem „Account“ über Greene, in der Ausgabe von dessen Dichterwerken, giebt — ganz in der Manier des *Pierce Pennyless* geschrieben sind; und schon die Titel derselben, auf die sich allerdings meine ganze Kenntniß der Bücher beschränkt, läßt erkennen, daß es Streitschriften sind, welche durch den in Rede stehenden Kampf veranlaßt sind. Es sind die folgenden:

A notable Discovery of Coosnage, now daily practiced by sundry lewd persons, called Conycatchers and Cross-biters (Spizbuben). Plainly laying open these pernicious sleights (Schliche) that have brought many ignorant men to confusion. usw. 1591, widerholt aufgelegt 1592.

1) Vrgl. darüber die Abhandlung von Nic. Delius „Greenes *Pandosto* u. Shs. *Winter's Tale*“ (*Sh.-Jhrb.*, XV. 22 ff.), wo aber von dem dadurch entstandenen Plagiatsgeschrei absolut keine Notiz genommen ist, obwohl K. Elze längst vorher — *W. Sh.*, S. 388 — darauf aufmerksam gemacht hatte, daß die viel besprochene *Groatsworth-Invective* muthmaßlich mit jenem angeblichen Plagiat zusammenhänge.

The second and last part of Conycatching. With new additions, containing many merry tales of all laws (!), worth the reading, because they are worthy to be remembered. usw. 1591¹⁾.

The third and last part of Conycatching. With the new devised art of Foole-taking. usw. 1592.

A Disputation between a He Conycatcher and a She Conycatcher, wether a theaf or a whore are most hurtful in Cousonage to the Common wealth. 1592,

und endlich

A Quip for an upstart Courtier, or a quaint Dispute between velvet-breeches and cloth-breeches. usw.²⁾.

Gleichzeitig mit Rob. Greene ging Lilly in seinem Midas gegen Shakespeare vor. Unter der Maske des phrygischen Königs Midas wird derselbe in dieser Komödie wegen seiner Goldgier verhöhnt. Selbstverständlich hat der akademische Euphuist aber sorgfältigst Bedacht genommen, diesem Theile seiner Darstellung die deutlichste und bestimmteste Beziehung zum Wintermärchen zu geben³⁾. Noch weit bestimmter aber tritt diese Beziehung in dem burlesk sein sollenden Theile des Midas hervor, nämlich in einer Zwischenhandlung nach Art der Handwerkerscenen des Sommernachtstraums, die auch gleich jenen burlesk gerathen wäre, wenn dem überdies durch seine Rachsucht aus aller Balance gebrachten Lilly nur der geringste Grad von Humor zu Gebote gestanden hätte, und er nicht vielmehr durchaus auf das Gebiet des tödlich ermüdenden Wortwizes eingepfercht gewesen wäre. Veranlassung, diesen Theilen seiner Komödie eine ganz besondere Beziehung zum Wintermärchen zu geben, ist für Lilly Shakespeares Autolycus geworden. Mit Hilfe dieser humoristischen Figur, die ja auf dem Schafschurfeste als Balladenhausirer eingeführt ist, hat Shakespeare Lillys Geschichtenträgerei, überhaupt seinen höfischen Rabulistendienst persiflirt. Außerdem aber hatte Shakespeare zur Deckung seiner eignen Ehre im Autolycus ziemlich deutlich darauf angespielt, daß Lilly ein unzuverlässiger Gauner sei. Autolycus benimmt sich nicht nur im allgemeinen, namentlich auch auf dem Schafschurfest, wo er den Sänger und Lustigmacher

1) Offenbar die Fortsetzung des vorigen Pamphlets, das somit Anfang 1591 erschienen sein muß.

2) In diesem ist der Vers der alten Ballade, den Jago — Othello, II. 3 — singt:

„He was a wight of high renown,
And thou art but of *low degree*“ usw.

ebenfalls benutzt; und ich vermute, daß Shakespeare eben durch Greenes Pamphlet bestimmt ist, den Verleumder Jago grade diesen Vers singen zu lassen. Nash nennt ebenfalls Shakespeare — Pierce P., S. 17 (Weit. Beitr., I. 137) — einen „*squire of low degree*“

3) Vrgl. Weit. Beitr. I. 65—70.

spielt, als Gauner, sondern er ist auch aus dem Dienst des Prinzen Florizel, wie Lilly höchst wahrscheinlich aus dem Dienst des Lord Burghley, wegen Veruntreuung gejagt¹⁾; und endlich hat ihn auch der Dichter, und zwar in sehr markanter Weise, durch den bekannten rothen Gaunerbart grade in seiner Balladen-Hausirerrolle äußerlich als Gauner gekennzeichnet²⁾. Das mußte natürlich gerochen werden; und so fügte denn Lilly in die Zwischenhandlung den schon früher erwähnten Barbier (!), oder, wie ihn sein geistreicher Wiz ebenfalls zuweilen nennt, „Barbar“ ein, als Handhabe zur Zermalmung unseres Dichters, indem dem ungesalzenen Narren von Bartküustler der Bartwiz in die Schuhe geschoben, und er dann gleichzeitig behandelt wird, als sei er verpflichtet, über die straförder Katastrophe mit alle ihren Einzelheiten auf öffentlicher Bühne Rede und Antwort zu stehn³⁾.

Im Sommernachtstraum (II. 1) berührt Shakespeare diese Dinge. Indem er den Robin sagen läßt: „The wisest aunt, telling the saddest tale“ usw., deutet er zugleich an, der Chor der Akademiker habe jauchzend dem Lilly seinen Dank gesagt, weil sie gewähnt hätten, bereits den Sieg in Händen zu haben⁴⁾. Das ist eine nachweisbare geschichtliche Thatsache. Thom. Nash ging sofort im Pierce Pennyless auf Lillys Einfall ein⁵⁾, der nach akademischer Vorstellung den Nagel mitten auf den Kopf getroffen hatte; Marlowe und Chapman traten später die Sache in der Romanze Hero u. L. breit; George Peele begeisterte sich 1593 am Midas, wie wir oben (S. 230, N. 1) gesehen haben⁶⁾; und an andern akademischen Zustimmungen wird es auch nicht gefehlt haben. Die Akademiker schmiedeten jetzt ein förmliches Complot zur Untergrabung von Shakespeares neu aufkommender Größe, in das auch Marlowe eintrat⁷⁾. Shakespeare sollte nun zum Räuber gestempelt werden,

1) Fairholt, John Lilly's dramat. works, I. SS. XIV—XVI. Der — allerdings wenig zuverlässige — Oldys berichtet auch, daß Lilly eine Zeit lang am Hofe der Elisabeth Diener gewesen sei.

2) Vrgl. Weit. Beitr., I. 35—38. Nash hat sich in seiner vordringlichen Weise ebenfalls berufen gefühlt, Shakespeare wegen dieses satirischen, durch die Pflicht der Selbstvertheidigung erzwungenen Wizes herunterzumachen. Das hat den Dichter bewogen, den Wiz im Sommernachtstraum, I. 2, noch ein Mal in anderer Form zu widerholen, indem er sich Bottom den Kopf darüber zerbrechen läßt, in welchem Gaunerbart er eigentlich den Pyramus spielen solle. Wenn Burbadge auch den Shylock in solchem Barte gespielt hat, so hängt wohl das ebenfalls mit diesen Dingen zusammen.

3) Ich verweise wegen der uninteressanten Details auf meine sorgfältigen Nachweisungen Weit. Beitr., a. a. O. S. 38—64.

4) Weit. Beitr., I. 71.

5) Vrgl. die Stellen Weit. Beitr., I. 130—132; 134 f.; 142 f.

6) Vrgl. ferner Bd. II. S. 203. Wegen der Romanze Hero u. L. verweise ich auf S. 60 ebendas.

7) Love's Labours lost enthält Ausfälle gegen Marlowe speciel,

der seinen Mitbewerbern mit roher Faust das Brod vor dem Munde wegreißt. Schon im Midas tritt diese Tendenz offen zu Tage, und im Pierce Pennyless drückt sie bereits der bloße Titel aus, dem der Inhalt durchaus entspricht. Das Pamphlet ist — abgesehen von einzelnen Passagen — durchaus gegen Shakespeare gerichtet, und sein Titel bezeichnet den Verfaßer als Satiriker, den seine Geldnoth dazu gebracht hat, einen durchbohrenden Wiz zu entfalten.

(Greenes
Groatsworth
of Wit.)

Den Höhepunkt erreichte dieser Unfug, als Greene (3. Sept. 1592) starb. Derselbe hinterließ das bereits mehrfach erwähnte novellenartige Pamphlet „Robert Greenes Groatsworth of Wit, bought with a Million of Repentance“, das — wie es scheint — nicht ganz vollendet gewesen ist. Es findet sich wenigstens jezt an seinem Schluß ein Brief an Greenes ehemalige Genossen, der, aus den in voriger Note angedeuteten Gründen, unmöglich von Greene selbst herrühren kann, sondern ganz das Gepräge des hochfahrend herausfordernden, anmaßlich censirenden, gleichwohl aber seichten Stiles von Thom. Nash trägt¹⁾. In diesem Briefe wird nun in solcher

nämlich gegen seinen Juden von Malta. Ob das aber nicht Zusätze der Umarbeitung nach 1592 sind, läßt sich nicht entscheiden. Von Marlowe selbst kenne ich Ausfälle gegen Shakespeare erst aus seinem letzten Lebensjahre und glaube daher den Zeitpunkt seines Eintritts in den Akademikerkampf gegen Shakespeare im Texte richtig bezeichnet zu haben; und zwar um so fester, weil Marlowe, später Shakespeares verbißenster Feind, (vgl. Bd. II. SS. 50 ff.), augenscheinlich nur durch die Maßlosigkeit seines Ehrgeizes zu seinem Vorgehn bestimmt ist. In der Groatsworth-invective wird bekanntlich auch Marlowe mitgenommen, indem er des Atheismus und Macchiavellismus — wahrscheinlich der Wahrheit gemäß — beschuldigt wird. Ich halte das für reine Maske. Der Falsificator der Invective scheint geglaubt zu haben, damit den Ton eines sterbenden reuigen Sünders zu treffen, von dem die Invective, in schreiendstem Widerspruch mit Greenes damaliger Lage, sonst nicht die Spur an sich hat.

1) Sh. selbst ist ganz offenbar von Anfang an der Ansicht gewesen, und später auch geblieben, daß Nash der wirkliche Verfaßer des in Rede stehenden Briefes, d. h. der Groatsworth-invective, ist, (Weit. Beitr. II, 92—94), obwohl Chettle öffentlich in seinem Vorwort vor Kindhs. Dr. sie für Greenes eigenes Werk erklärt hat. Chettles Versicherung wiegt nicht schwer; er hat zweifellos die Pointe der Invective recht gut gekannt, und thut in seiner Erklärung, wie soeben bemerkt, doch so, als ob ihm bisher ganz unbekannt geblieben sei, daß Shakespeare nicht bloß Schauspieler, sondern auch Dichter wäre. Chettle hat auch den Tod der Königin Elisabeth noch zur Chicane gegen Shakespeare zu benutzen gesucht. (Vrgl. Bd. II, S. 157 f.) Beiläufig möchte ich übrigens auch darauf aufmerksam machen, daß der formale Umstand, die Faßung der Invective in Briefform, ganz entschieden die Annahme, daß sie von Nash herrührt, begünstigt. Gleich seiner ersten Publikation (1589) hat Nash die Briefform gegeben, und in der zweiten Auflage des Pierce P. (1592) hat er sie ebenfalls wider angewandt (Brief an den Verleger), um seine Autorschaft zur Groatsworth-Invective abzuleugnen, ja abzuschwören.

Weise von „ungebildeten Bedienten“ gesprochen, daß man um so deutlicher sieht, dies Epitheton ornans soll unserem Dichter angehängt werden, als unmittelbar vorher schon förmlich mit Fingern auf ihn gewiesen ist, indem er ein tigerherziger, in das Gewand eines Schauspielers gehüllter Parvenu von einer Krähe genannt wird, die sich mit Greenes und seiner Genossen Federn geschmückt habe, und sich einbilde, Englands einziger Bühnenschütterer (Shakescene¹) zu sein. Die Stelle, wo von Shakespeares Tigerherzen die Rede ist, travestirt einen Vers in einer gewissen Historie, welche die erste Gesamtausgabe von Shakespeares Werken diesem zuschreibt. Dadurch ist die Forschung misleitet, das „mit fremden Federn schmücken“ just auf diese Historie zu beziehen²); da man aber immer klarer erkannt hat, daß die Historie wirklich ein Originalwerk Shakespeares ist, so hat man aus der Stelle den Vorwurf des Plagiats ganz herausinterpretiren wollen³), obwohl sich dem nicht bloß ihr Wortlaut widersezt, sondern die soeben erwähnte Erklärung Chettles auch keinen Zweifel darüber läßt, daß jene Anschuldigung von Shakespeare selbst und seinen Zeitgenossen darin gefunden ist. Es liegt auf der Hand, daß die Forschung sich nicht zwei Mal so vollständig hätte verirren können, wenn sie den Krieg um das Wintermärchen gekannt hätte. Dieser hellt die ganze Sache auf. Das — um die englischen Worte zu gebrauchen — „upstart crow, beautified with our feathers“, geht auf das Wintermärchen, das ja, wie gezeigt, unseren Dichter plötzlich in Elisabeths Gunst hoch steigen ließ, und dadurch den galligen Neid eines John Lilly und seiner akademischen Mitstreiter in Vernunft betäubender Weise erregte⁴). Daß dabei zugleich noch ein shakespearescher Blankvers travestirt wird, hat aber den doppelten Zweck, den Mann, welchem das Plagiat vorgeworfen wird noch genauer kenntlich zu machen, und zugleich zu verstehn zu geben, sein Verfahren gegen Greene sei eine tigerherzige Grausamkeit. Um das so recht deutlich zu zeigen, ist auch grade dem Groatsworth diese Klage an-

1) Ein interessantes Seitenstück zu diesem „Shakescene“ liefert Midas, IV. 3, mit seinem „choakepeare“ (Weit. Beitr., I. 64). Also auch hier hat Meister Lilly den Ton angegeben.

2) Daß K. Elze die richtige Beziehung entdeckt hat, ist schon gesagt.

3) So H. Ulrici, Sh.-Jhrb., I. 57 ff.

4) Eben deshalb auch wohl der Euphuismus „Shakescene“, den ich eben durch „Bühnenschütterer“ übersetzt habe, wie es auch allgemein verstanden wird. Halliwell, Dict., s. v. shake, Nr. 1, giebt indeß eine Erklärung an die Hand, die muthmaßlich richtiger ist, weil sie genauer zum Wintermärchen passt. To shake bedeutet danach u. a. auch „To dance. Originally, to go at a great rate, to move rapidly“. Der euphuist. Spizname scheint also auf das Schafschurfest, sowie darauf anzuspieren, daß der Ort der Handlung mehrmals rasch zwischen Sicilien und Böhmen wechselt.

gehängt. Es gewinnt auf diese Weise den Anschein, als schreie der arme, Hungers sterbende Greene noch auf seinem Totenbette Wehe über seinen Mörder, der durch sein Plagiat ihn brodlos gemacht habe¹⁾. In der That, für Herzen, die nur einigermaßen zur Sentimentalität neigen, recht rührend, besonders da durch andere Zuthaten, wie die Paraphrase des Vaterunsers und das reuigste Sündenbekenntniß noch dafür gesorgt ist, die religiöse Feierlichkeit zu steigern. Shakespeare hat sich jedoch durch diesen Humbug in seinem Gewißen nicht beirren lassen, sondern im Kaufmann v. V. und im Sommernachtstraum die richtige Antwort so gegeben, wie es die akademischen Sophisten wohl nicht erwartet haben²⁾.

Wie schon oben bemerkt, ist auch Marlowes ehrgeizige Eifersucht durch das Wintermärchen bis zur Maßlosigkeit gesteigert. Er hat sich in Folge dessen nicht geschämt, Shakespeares persönliche Ehre zwei Mal in wildester und schmutzigster Weise anzugreifen. Das eine Mal in der Romanze Hero und Leander, einem kaltherzigen, allegorischen Product des akademischen Euphuismus, das er unvollendet hinterlassen hat, und das später von George Chapman in einer nach allen Richtungen hin ebenbürtigen Weise vollendet ist; das andere Mal in der sogen. Tragödie von der Königin Dido von Karthago, einem Drama ganz gleichen Schlages, woran Thom. Nash einen nicht näher zu ermittelnden Antheil hat. Die Romanze stellt sich, Shakespeares Romanze Venus u. Ad. entgegen, und giebt sich die erdenklichste Mühe, Shakespeares Vorleben in Stratford und den Niederlanden als durch und durch anrühlig und in sinnlicher Gemeinheit versunken zu verdächtigen³⁾. Auch das Midasthema ist darin, wie bereits bemerkt, wider aufgerührt; vor allem aber das offene Bekenntniß abgegeben, Marlowe wiße selber nicht, weshalb er Shakespeare haße; er haße ihn kraft Naturdranges und mit ganzer Seele⁴⁾; ein Bekenntniß, das Shakespeare von seiner tragischen Seite her im Shylock, von seiner komischen im Sommernachtsstraum mit außerordentlicher poetischer Kraft und überlegenstem Humor beleuchtet⁵⁾. Die Didotragödie steht ganz und ausschließlich auf dem Standpunkte des Kampfes um das Wintermärchen. In einem Vorspiele von unsittlicher Niedrigkeit wird auf die — erlogenen — Erniedrigungen angespielt, denen Shakespeare seine höfischen Connexionen verdanke, um dadurch diesen selbst den Makel der Verächtlichkeit aufzudrücken⁶⁾. Das Stück selbst aber stellt dar, wie der abgerißene fahrende Ritter Aeneas-Shake-

1) Ganz die Tonart des Midas (vrgl. z. B. Weit. Beitr., I. 52 u. 64) und des Pierce Pennyless (vrgl. ebendas. SS. 130 ff.)

2) Vrgl. Bd. II, SS. 121—131.

3) Vrgl. Bd. II, SS. 46—76.

4) Ebendas. S. 60.

5) Vrgl. Bd. II, SS. 51—57.

6) Bd. II, SS. 90—101.

speare nach Karthago-London kommt, und dort sein Glück macht durch die akademische Königin Dido, mit der er sich erst vermählt, der er aber dann davonläuft, um auf einen von Merkur überbrachten Befehl Jupiters — vermöge des Wintermärchens — ein neues Reich zu gründen. Das zwingt dann Dido zum Selbstmorde; und der Schluß ist, daß mit den bekannten Worten der Dido, Aen., IV. 628 f., die akademischen Karthager, oder wie sie im Tempest genannt werden, Tunesen, dem treulosen Aeneas-Shakespeare Krieg bis aufs Meßer ankündigen¹⁾.

Dies unsinnige, mit Sticheleien auf den Wilddiebstahl und die Hahnreischschaft reichlich gewürzte, ja in raffinirtester Weise verstärkte Plagiatsgeschrei hat Shakespeare zum letzten Male in Nashs Summer's last Will and Testament zu hören bekommen; doch liegen zwischen diesem und der Didotragödie schon die beiden eigenen Komödien Shakespeares der Kautmann v. V. und der Sommer-nachtstraum, welche die Gegner derartig entwaffnet hatten, daß wenigstens der Plagiatslärm in Nashs genanntem Stücke sich schon in ein bloßes Gemurmel von allegorischer Unverständlichkeit verwandelt hat²⁾.

Die akademischen Freunde unseres Dichters überraschen uns aber nicht bloß durch die Art, wie sie sein Unglück und seine angeblichen Uebelthaten gegen ihn ausbeuten, sondern eigentlich noch mehr durch die Art, wie sie sich seine eigene Stellung als Dichter zu diesen Dingen denken. Von der gegenseitigen Anziehung des Stoffes und der Phantasie, und der daraus sich von selbst ergebenden belebenden Transformation des Stoffes haben sie keine Ahnung. Ich nehme selbst Marlowe davon nicht aus, obwohl ich zugebe, daß er, der Atheist, in der mit Recht viel gerühmten Verzweiflungsscene des Faust sich dazu erhebt, wirklich pathetisch, und zwar autopathologisch pathetisch zu sein; denn sonst herrscht — wenigstens so weit meine Auffassung reicht — auch in seinen Dramen, so weit sie überhaupt Werke der schaffenden Vernunft und nicht bloß Sudelarbeit einer sich über die Schranken der Sittlichkeit hinwegsezenden genialischen Wüstheit sind, ganz entschieden ein kaltes und berechnendes Element vor, das lebhaft an den Gevatter Verstand mit seinen Tendenzen und Allegorien erinnert, und nichts weis von shakespeareschem Hineinträumen in den Stoff. Diesen Akademikern ist daher auch das Dichten ein wesentlich mechanischer Process, so daß ihre absolute Unkenntniß von der Entstehung dramatischer Vorstellungen in der dichtenden Phantasie um so frivoler bei der Hand war, dem großen Dramatiker etwas

1) Weit. Beitr. I SS. 190—194 und Bd. II dieses Werks, S. 101.

2) Die altersschwache Standpauke, welche Nashs hirnverbrannter Sommer dem Sol hält — Sh. d. Kpfr., III. 647f. — ist dies allegorische Geuhuh.

nachzusagen, was nicht dessen, sondern lediglich ihrem eigenen völlig unästhetischen Standpunkte entsprach, je mehr dies den Bedürfnissen ihrer blinden Schmähsucht förderlich erschien. Sie insinuirten nämlich — im Midas, in Hero u. Leander, in der Dido-tragödie usw. — Shakespeare habe sich bei der Darstellung der Leidenschaft des Leontes, des Liebesverhältnisses von Florizel und Perdita, sowie des entgegengesetzten Verhältnisses von Adonis zur Venus, beim Hamlet usw., noch als Leidender, nicht als freier Dichter verhalten; er sei wesentlich autobiographisch, und nicht vielmehr empirisch pathologisch verfahren; nicht die wahre, reine Menschennatur habe er dargestellt, sondern den vorgefundenen Stoff als Form für die wesentlich sinnbildliche Darstellung von Begebenheiten seines Lebens benutzt, und zwar für die rabulistisch schön färbende Darstellung derselben¹⁾. Aus dieser liliputischen Anschauung erklärt sich erst die Möglichkeit, daß die akademischen Herrschaften einen so höchst merkwürdigen und unsinnigen Lärm über das angebliche Plagiat haben machen können. Doch lassen wir die Akademiker, um nun endlich Shakespeares eigene Stellung in dem Kampfe kennen zu lernen.

Anfänglich hat derselbe vollkommen geschwiegen. Wir besitzen ms. Ws. nicht eine kämpfliche Aeüßerung von ihm aus dem Jahre 1591, und auch die beiden folgenden Jahre sind hingegangen, ohne daß der Kampf von seiner Seite fortgesetzt wäre. Nur die Stelle aus *Love's Labours lost*, IV. 2, die ich *Weit. Beitr.*, I. 77 ff., N. 2, besprochen habe, und welche unstreitig sich gegen Nashs *Pierce Pennyless* richtet, denselben für das Machwerk einer trunkenen Stimmung erklärt, die den ersten besten Stein aufgreift, um ihn dem Gegner an den Kopf zu werfen, und überhaupt nur säuische Arbeit liefern kann; nur diese Stelle, sage ich, wird dem Stücke 1592 oder Anfang 1593 neu eingefügt sein, und sie ist die einzige kämpfliche Aeüßerung Shakespeares in der bezeichneten Zeit²⁾. Die

1) Vrgl. die echt lillysche Insinuation im *Midas*, *Weit. Beitr.*, I. 50 f., sowie Bd. II, SS. 46—50.

2) Der — *Weit. Beitr.*, I. 278—280 — mitgetheilte Schluß von *Love's Labours lost* richtet sich ebenfalls ganz gegen Nash wegen seines Antheils an der *Dido-Tragödie* und wegen *Summer's last Will and Testament*. Bekanntlich erwähnt Franz Meres in seiner *Palladis Tamia* — 1598 — die Komödie; dieser Umstand macht es in Verbindung mit einer anderen Thatsache, die Delius in seiner Einleitung erwähnt, höchst wahrscheinlich, daß die Komödie nicht lange vorher, etwa 1597, in neuer Bearbeitung auf die Bühne gebracht ist. Aus dieser Zeit stammt der erwähnte Schluß und das damit in genauestem Zusammenhange stehende Device von den „Neun Würdigen“, die im Grunde doch nur drei sind, nämlich Nash, Peele und Lilly. Ich vermuthe, daß Shakespeare das vernichtende Device und den Schluß hinzugedichtet hat, um die Wirkung der Lustigen Weiber zu verstärken, die i. J. 1596 auf die Bühne gebracht sind (Bd. II, SS. 247—53 u. 280.). Daß aber nicht erst bei dieser letzten Zu-

Gründe dieser auffallenden Thatsache kennen wir bereits zum Theil. Ich habe schon oben (bes. S.S. 67 ff., n. 1) darauf hingewiesen, daß Shakespeare höchst wahrscheinlich durch die Angriffe des Jahrs 1591 in einen starken Anfall von Melancholie zurückgeworfen, und deshalb nach Italien gereist ist. Nach seiner Rückkunft ist er dann wohl längere Zeit an einer weiteren Verfolgung des Kampfes durch den Schluß der Theater i. J. 1593 verhindert; und so mußte dann die Sache bis zum Sommer 1594 verschoben werden. Dieser brachte aber schon das herrliche Kunstwerk „Der Kaufmann von Venedig“, worin die von idealen Motiven geleitete Freundschaft dem in Eigennuz und beschränktem Vorurtheil verkommenen Haße und Neide mit der Sicherheit des freisten Humors gegenübergesetzt, und mit demselben Humor auch schon das ästhetische Thema der künstlerischen Freiheit behandelt ist¹⁾. Das war die eigentliche Achillesferse der akademischen Kunst; und dies letztere Thema behandelt daher auch ausschließlich dasjenige Stück Shakespeares, das bestimmt war, die mächtige Centralsonne in dem Kampfe mit den Akademikern zu werden, eine Sonne, deren Zauberlicht ihr Pygmäenthum mit unerbittlicher Klarheit entblößte, der Sommernachtstraum.

c. Der Kaufmann von Venedig.

In den Anhängen III und IV²⁾ habe ich den quellenmäßigen Beweis geführt, daß diese Komödie am Johannistage des Jahres 1595 auf die Bühne gebracht ist zur Einweihung des Globe. Die letztere Thatsache ist von unverkennbar entscheidender Bedeutung. Unter den obwaltenden geschichtlichen Verhältnissen, denen kein Dichter mehr Rechnung getragen hat, wie der stets mitten aus ihnen herausschaffende Shakespeare, und die niemand gründlicher verkannt hat, wie Herm. Kurz, indem er die Historie, den I. Theil von Heinrich IV, hat zum Inaugurationsstück des Globe machen wollen³⁾; unter den obwaltenden Verhältnissen war unser Dichter gradezu herausgefordert, gezwungen, diese Gelegenheit dazu zu benutzen, das Wesen der dramatischen Kunst selbst zur Anschauung zu bringen. Das Problem hat er denn auch in dieser reinen Phantasiekomödie mit so unübertrefflicher Meisterchaft gelöst, daß durch diese Dichterthat allein schon die Verdächtigungen seiner Gegner als leeres Wahngeschwätz öffentlich entlarvt werden mußten, als ein Wahngeschwätz, das aus ganz anderen Regionen erklungen war, wie aus denen der Poesie.

d. Der Sommernachtstraum.

Das Schaffen der Dichterphantasie, das Erschaffen der Erscheinungsformen unseres Geisteslebens ist seiner Wesenheit nach

richtung von Love's Labours lost die im Text erwähnte Stelle aus IV. 2 in das Stück gekommen ist, darf wohl ohne urkundlichen Beweis als ausgemacht angenommen werden.

1) Bd. II, S. 55 f. und oben S. 98 u. 195.

2) Bd. II, S.S. 160 ff. 167 ff.

3) „Zu Shs. Leben und Schaffen“, I. München 1868, 8^o, S.S. 101 ff.

durch und durch Symbolik ¹⁾). Wie es aber im Gebiete der poetischen Symbolik für jede Vorstellung und Idee überhaupt immer nur eine einzige Form geben kann, ein einziges Symbol, so giebt es auch für das künstlerische Schaffen nur das eine Natursymbol des Traumes, zu dem daher auch längst vor Shakespeare der Instinkt des Dichtergenies gegriffen hatte, und auch nach ihm, und vollkommen unabhängig von ihm wider gegriffen hat. Fr. Vischer deckt in seiner Studie „Der Traum“ usw. (Altes u. Neues, Heft I, Stuttgart 1881, 8^o, S. 222) mit einem kurzen Worte den psychologischen Grund auf, weshalb der Traum, und eben nur er dies Symbol sein kann; und ich kann mir nicht versagen, dies Wort hier als Beistand anzurufen. Es lautet: „Als Träumende können wir freilich nur die gewordenen Dinge in Scheinbildern nachschaffen; dies . . . hindert aber nicht, den Traum als ein unbewusstes Naturschaffen, ein Zurücksinken in das Unbewusste des Naturbildens, eine Rückkehr an die Wurzel des Lebens aufzufassen, und es staunenswerth zu finden, daß der sonst bewusste Geist hier selbst Natur wird.“ So, genau so, wie es Vischer hier kurz andeutet, schafft das Kunstgenie; genau so ist namentlich der Sommernachtstraum geschaffen. Welche unausfüllbare Kluft also trennt das wirkliche Schaffen des Genies als reiner Naturkraft von der gewerksmäßigen, durch Regel und System geleiteten Arbeit des euphuistischen Kunsthandwerkers, welche Shakespeare selbst ja im Sommernachtstraum, in so schroffen Gegensatz zum „Träumen“ des Genies setzt. Die Kunsthandwerker, ein Lilly und Nash, kennen daher auch die Bezeichnung der Dichterthätigkeit als Träumen nur als traditionelles Gleichniß, das sie im Grunde doch nicht verstehen ²⁾). Shakespeare dagegen hat diese symbolische Vorstellung so ganz durchlebt, daß er sie mit voller Lebenswahrheit der gebotenen Gelegenheit anzupassen vermag, daß er so recht aus der Gegenwart herausträumt; aber doch ganz so, wie es Vischer andeutet.

Die Traumgewandung dieser Dichtung ist es grade, die bei der Aufführung unrettbar verloren geht; und das beweist, daß Shakespeare sich so vollständig als Dichter in seinen Stoff vertieft hat, daß er die helfende Schwesterhand der Bühne ganz vergessen, und damit einen Fehler machen konnte, den er sonst nur annähernd in dem überaus kunstvollen Bau seiner pathetisch gehaltenen Reden

1) Unter Symbolik verstehe ich hier die absolute Congruenz von Form und Idee.

2) Daß sie die vergleichende Bezeichnung kennen, beweisen Titel wie „A. Maiden's Dream“ (Rob. Greene), „Kindharts Dream“ usw.; letzterer aber auch zugleich recht augenfällig, welch hausbackene Vorstellung sie damit verbanden. Für Shakespeare vgl. dagegen auch Son. 43, ebenfalls ein Elisabeth-Sonett.

gemacht hat. Einen Fehler, behaupte ich mit größter Bestimmtheit; denn die Traumgewandung bildet einen durchaus nothwendigen, wesentlichen Theil der Dichtung. Beim Lesen springt sie auch sofort in die Augen durch die bunte Mannigfaltigkeit des Stoffs, das sinnlich phantastische Element der Elfen, die motivlose Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten usw.

Seinem eigenen Dichtertraume setzt nun aber Shakespeare, wie schon bemerkt, einen akademischen Traum entgegen; und diese scharf satirische und polemische Seite des Sommernachtstraums haben wir nunmehr etwas genauer zu betrachten. Wir gehen dabei von der Vorstellung aus, daß der Dichter das alles, was wir jezt zu beschauen haben, wirklich träumt; und diese Vorstellung haben wir auch seiner Absicht gemäß beim Beschauen uns stets gegenwärtig zu halten.

Der von den Akademikern so schwer mishandelte Dichter sieht im Traume eine Gesellschaft athenischer Handwerker, die sich grade so abquälen, ein Festspiel zur Feier der Hochzeit ihres Herzogs Theseus herzustellen, wie es etwa die londoner Akademiker bei einer ähnlichen Gelegenheit, vielleicht z. B. bei Gelegenheit des Geburtstags der Königin Elisabeth thun würden. Darin freilich unterscheiden sich diese Leutchen von jenen Akademikern, daß sie nicht hochfahrend arrogant sind, sondern sich als das geben was sie sind, als hausbackene, ungebildete Menschen. Nur einer, und das noch dazu der alleralbernste von ihnen, der Weber Bottom ¹⁾, macht davon eine Ausnahme; er drängt sich überall als anmaßlicher, bombastisch großsprecherischer Narr vor, genau so wie Thomas Nash. Nachdem er sein Spiel eine Weile getrieben, kommt ein neckischer Kobold und setzt ihm einen Kopf auf, der auf seine Schultern passt wie kein anderer, nämlich einen Eselskopf. Das macht seine Genossen zerstieben und nach Hause entfliehn; sein Selbstbewusstsein und seine Anmaßlichkeit werden aber durch den Eselskopf nur noch gesteigert. Da will es nun der Zufall, der ja manchmal gern sonderbare Einfälle hat, daß in dem Wäldchen,

1) Die Uebersetzung Schlegels „Zettel“ (im Gegensatz zum Einschlag) entspricht entschieden nicht Shakespeares Absicht bei der Wahl dieses Namens. Derselbe ist zweideutig; es kommen die beiden Bedeutungen von bott. Lastschiff und Triebfeder in Betracht; letztere mit Rücksicht auf Rottoms Stellung unter den Handwerkern und Nashs damalige Stellung unter den Akademikern; erstere mit Rücksicht auf die akademische Art, antik classische Stoffe als allegorische Lastschiffe für ihren Klatsch zu behandeln. Daß übrigens mit Rücksicht auf die plebejesche Gesinnung eines Nash usw., auch die Bedeutung des Wortes bottom als „Hefe“ bei dem Namen Bottom mit in Betracht zu ziehen ist, versteht sich von selbst. Unrecht ist es aber von mir gewesen, mich ehemals ausschließlich auf diese Bedeutung zu steifen.

das eben diese Bottom-Metamorphose gesehn hat, auch die Feenkönigin Titania, die Traumgöttin, weilt, deren Augen ihr königlicher Gemahl kurz zuvor mit einem schlimmen Blumensaft bezaubert hat, der sie beim Erwachen zwingen wird, wahllos selbst nach dem Gemeinsten und Häßlichsten zu greifen, was ihr entgegenkommt. Und siehe, Bottoms Eselskehle erweckt sie mit einem Liede, das auffallende Aehnlichkeit mit dem Hahnreigeschimpf und den Kukuksliedern der Akademiker hat; und — Bottom ist ihre Wahl, ihr Dichter.

Unser Dichter sieht nun in seinem „die gewordenen Dinge nachschaffenden“ Traume weiter, wie dies ungleiche Pärchen eine Weile mit einander tändelt, wobei die arme Feenkönigin gleichsam wie ein gefangenes Vögelchen im Bauer flattert, ohne doch über ihren Zustand zum Bewusstsein zu kommen, während Bottom seine stumpfsinnige Eselrolle unverändert weiter spielt. Endlich wechselt das Traumgesicht. Die Feenkönigin wird dem Bottom entrißen; und dieser erwacht, wie nach dickem Rausche, noch halb hin. Er hat die kazenjämmerliche Erinnerung von einem „Traum“; denn er ist ja in der Traumwelt gewesen. Dieser seltsame Traum, meint er, mache den Menschen zum Esel, wenn er sich damit abgebe, Sinn hineinzubringen; dennoch aber beschließt er, sich den Peter Squenz¹⁾ zu verschaffen, um daraus eine Ballade zu machen, die Bottom's Traum heißen solle, weil sie völlig bodenlos sei²⁾; und das Ding solle im letzten Akte unseres Stückes vor dem Herzoge vorgetragen werden.

Shakespeare hat hier also im Traum die Entstehung der Rüpel-Tragikomödie gesehn, deren Aufführung den letzten Akt des Sommer-nachtstraums fast ganz ausfüllt. Ich habe kaum nöthig zu sagen, daß diese Tragikomödie nicht bloß das mythologisch allegorisirende akademisehe Drama im allgemeinen, sondern namentlich auch, wie schon wiederholt erwähnt, die marlowe-nashsche Didotragödie in ihrem Schluß persiflirend travestirt, und der Leser erkennt sofort,

1) Vgl. Bd. II S. 225. Es ergibt sich daraus, daß die Akademiker zur Zeit der Abfaßung des Willy Beguiled darüber unterrichtet gewesen sind, daß Shakespeare zur Rüpel-Tragikomödie den deutschen Schwank benutzt hat. Daß sie das ausfindig gemacht, kann ms. Es. unmöglich eine andere Veranlassung haben, als die im Text erwähnte Andeutung. Ich vermuthe daher in dieser Andeutung einen gewissen Sarkasmus des Dichters. Die Benutzung des Peter Squenz und des Pandosto haben etwas stark Analoges, das Plagiatsgeschrei Persiflirendes; außerdem aber scheint Shakespeare auch sagen zu wollen: wenn ihr nach Virgil, Ovid usw. greift, um mich in allegorischer Form zu verhöhnen, so greife ich zum deutschen Meistersinger-Schwank, um euch viel besser zu satirisiren.

2) D. h. weil in ihr alles ebenso unwahr sei, wie die Insinuationen des Midas, der Didotragödie, der Romanze Hero u. L. usw.

wie Shakespeares Humor hier die Wirklichkeit widerträumt; wie auf seine Dichtung die Bezeichnung Traum durchaus passt. Der Leser wird aber jetzt ferner erkennen, wie meisterhaft das historische Verständniß dieses Traumes durch Oberons Vision vorbereitet ist. Es mußte genau der Saft jener Blume sein, womit Oberon Titanias Sehkraft betäubt, welcher ihr Bottom zuführte. Die meisterhafte Construction des Sommernachtstraums, namentlich der von mir — Weit. Beitr., I. 186 ff. — nachgewiesene Umstand, daß der eigentlichen Action noch eine burleske Contrastaction zur Seite geht¹⁾, hat aber dem Dichter vielfach Gelegenheit gegeben, auch sonst noch diese Beziehungen durch satirische Ausfälle usw. zu cultiviren und merklich zu machen. Hier sei nur auf die „Sixpence-Scene“ IV. 2 aufmerksam gemacht, die es sehr deutlich markirt, daß Bottom der Spiegel von Thom. Nash ist. In Lillys Mutter Bumby figurirt der Verfaßer des Pierce Pennyless unter dem Namen Halfpenny, und ebenso, wenn ich mich nicht täusche, an gewissen Stellen von Love's Labours lost; das so häufig widerholte sixpence in unserer Scene ist offenbar ebenfalls ein sarkastischer Spott über den Pierce Pennyless²⁾.

So weit ich im Stande bin, Shakespeares Charakter zu beurtheilen, muß ich annehmen, daß mit dem Sommernachtstraum der Krieg aus gewesen wäre, wenn seine Gegner fortan still geschwiegen hätten. Indeß diese litten an derselben infernaln Verblendung, wie am Anfange des Jahrhunderts die Gegner Luthers, und setzten daher gleich jenen den Krieg fort im Vertrauen auf ihre größere Zahl und den Zusammenhalt der Clique. Shakespeare selbst hatte das auch erwartet, und im Sommernachtstraum richtig vorher gesagt. Am Anfange von III. 2, wo Robin dem Oberon die Wirkung von Bottoms Eselskopf auf dessen Genossen schildert, hat er demselben zu diesem Behufe die Worte in den Mund gelegt:

„at his sight away his fellows fly,
And, at our stamp, here o'er and o'er one falls³⁾.
He murder cries, and *help from Athens calls*.“

1) Ob man deshalb oder sonst aus irgend einem Grunde den Sommernachtstraum unter die sogen. „Masken“ zu rechnen hat, scheint mir jetzt eine völlig müßige Frage. Die den Italienern entlehnten Bezeichnungen Maske, Triumph usw. haben sich zu keinen festen Formen ausgebildet.

2) Vrgl. über die sonstigen polemischen Beziehungen des Sommernachtstraums zu Hero und Leander usw. Bd. II, SS. 125—134.

3) Das „stamp“ wird von Delius ms. Es. vollkommen falsch erklärt. Es ist auf das „stamped coin“ W. T. IV. 3 (Weit. Beitr., I, 36) zurückzugehen, das Lilly zu verhöhnen gesucht hatte. (Weit. Beitr., I. 42 u. 64.) Die Worte sagen: Einer, nämlich Thom. Nash, der bei dieser Gelegenheit (hier) über und über in Folge unseres Gepräges, d. h. in Folge des Eselskopfes, den wir ihm aufgesetzt haben, an die Erde segelt, schreit:

Mir sind folgende — selbstverständlich durch und durch allegorische — Stücke bekannt, welche den Kampf der Akademiker fortsetzen: John Lillys „Love's Metamorphosis“, eine elende, absurd verdächtigende Wimmerei, die den Sommernachtstraum als Mörder der treu ergebenen Cynthia-Komödie Lillys in wahrhaft greisenhafter Weise bekämpft¹⁾; das schon genannte Willy Beguiled von George Peele, das durch pöbelhafte Lügen und Travestien den Sommernachtstraum, den Kaufmann v. V. und noch andere Dichtungen Shakespeares zu Gunsten des akademisch euphuistischen Bombasts, der reichlich darin vertreten ist, herabzuziehn sucht; und das eben deshalb Shakespeare veranlaßt hat, Peele die Rolle des Hosenband-Wirthes in den Lustig. Weibern anzuweisen²⁾; und endlich Nashs „Summer's last Will and Testament“, ein tödtlich langweiliges Verstandesproduct, das mit seinen moralischen Verdächtigungen ausschließlich sich dem Sommernachtstraum entgegenstellt³⁾.

Jedes nähere Eingehen auf diese Stücke an dieser Stelle würde ein Unrecht gegen den Leser sein. Ich begnüge mich mit folgender Bemerkung. Shakespeare hatte — Mids.-N's. Dr., III. 1 — so deutlich zu verstehn gegeben, daß Bottoms Eselsmetamorphose der Lohn für das Hahnreigeschrei sei, daß Nash über den Punkt zweifellos aufgeklärt gewesen ist. Unmittelbar nach seiner Verwandlung tritt nämlich Bottom auf und singt das Kukukslied, von dem ich bereits gesagt habe, daß es Titanias rasende Liebe zu ihm erweckt. Die drei letzten Verse dieses Liedes besagen ungefähr: Der Kukul mit seinem Eselsgefieder und seinem Ewigenerlei-Gesange, dessen Schmähruf einen gewissen jemand, der nicht den Muth hat, ihm Nein entgegenzusetzen, so ganz genau (full many) vor aller Welt kennzeichnet. Damit bricht Bottom sein Lied ab, um noch folgende philosophische Bemerkung anzureihen, mit der er endlich Titanias „Schlummer bricht“: Denn wahrhaftig, wie sollte jemand dazu kommen, seinen Wiz auf solchen Spaßvogel zu hezen? Wer wollte wohl einen Esel⁴⁾ der Lüge zeihen, und wenn sein Kukuksgeschrei auch kein Ende nähme? Darauf erwidert die erwachende Titania: Ich bitt dich, edles Männchen, sing noch-

Mordio! und ruft Athen zur Hilfe auf. Das „at our stamp“ bezieht sich aber auch darauf, daß Robin unmittelbar vorher die Handwerker mit Dohlen verglichen hat. Es ist dabei an das „upstart crow“ der Groatsworthinvective gedacht, das nur die Akademiker selbst lächerlich machen konnte.

1) Weit. Beitr., I. 95 ff.

2) Bd. II, SS. 185 ff.

3) Weit. Beitr. II. 6 ff. und Shakesp. d. Kämpfer, III. 632 ff.

4) bird, was nach Halliwell, Dict., s. v., Nr. 5, auch Hausthier im allgem. bedeutet, also auch Esel.

mal! usw.¹⁾. Nichtsdestoweniger unterstand sich Nash, nun erst recht den Kukuksruf anzustimmen. Er fügte seinem Drama einen Gaßenhauer ein, der in echtem Bänkelsängerton den alten Klatsch aufwärmte, und den er zugleich in eine widerlich höhnische Beziehung zum Wintermärchen brachte²⁾.

Das war denn doch zu viel. Wenn einer, sowohl von moralischer wie künstlerischer Seite betrachtet, sich als Edelmann gezeigt hatte, so war es Shakespeare; jetzt riß aber auch diesem die Geduld; er zog das Schwert, warf die Scheide weg, und ging Nash und seinen Getreuen zu Leibe mit dem unbeugsamen Entschlusse, sie zu vernichten. Auf diese Weise entstanden 1596³⁾ die Lustigen Weiber, über die ich hier kein Wort dem, was ich schon oben SS. 224 ff. gesagt habe, hinzuzufügen brauche.

Der Streit war mittlerweile so unerträglich geworden, daß sich selbst die Königin ins Mittel gelegt und Frieden geboten hatte⁴⁾. In Folge dessen schwiegen jetzt beide Parteien, mit alleiniger Ausnahme von Thom. Nash. Dieser allerdings war außer Stande, Ruhe zu halten, sondern muß noch eine ältere Komödie von ihm „The Isle of Dogs“ neu bearbeitet, und auf diese Weise versucht haben, den langweiligen Lärm fortzusezen⁵⁾.

Es wäre aber doch eine sehr unrichtige Vorstellung, wenn man aus dieser Thatsache den Schluß ziehn wollte, die Kraft der Akademiker wäre nach den Lustigen Weibern noch nicht vollständig gebrochen gewesen. Was ich in dieser Beziehung über den elenden Ausgang von Lilly, George Peele und Nash selbst — Weit. Beitr., II. 148 ff. gesagt habe, wird als historisch treu durch das sonst völlig werthlose, unerträglich langweilige, aus nichts wie Wortwizen zusammengeleimte Return from Parnassus (Bd. II, SS. 254 ff.) beglaubigt, das auch trotz der unvernünftigen Verbißenheit seines Verfaßers, unumwunden die Thatsache einräumt, daß die Lustigen

1) Man beachte die unvergleichliche, classische Ruhe des Humors, die sich in dieser Composition ausspricht! Sie muß ihrer Zeit einen außerordentlichen komischen Effect herbeigeführt haben. Es gilt hier ganz, was Vischer über die Plötzlichkeit des komischen Contrastes (Erhab. u. Kom., SS. 177 ff.) sagt; ebenso von IV. 2.

2) Vrgl. darüber Weit. Beitr., II. 14—17.

3) Vrgl. Bd. II, S. 250 f. u. S. 280.

4) Vrgl. Bd. II, SS. 108—110 u. 276—79.

5) Franz Meres erwähnt 1598 in seiner Palladis Tamia das Stück; die Umarbeitung mag also etwa ins Jahr 1597 gesetzt werden. Nach Collier, Einleitung zum Pierce Pennyless, S. IX, soll Nash 1597 auch wegen der genannten Komödie eingesperrt sein; eine Angabe, für die ich keine Garantie übernehmen kann. Daß die Komödie schon vor dem Sommernachtstraum existirt haben muß, habe ich Weit. Beitr. II. 148 f., gezeigt; daß sie aber später nochmals hervorgeholt sein muß, geht aus dem Return fr. P. hervor. (Vrgl. Bd. II, S. 276.)

Weiber die akademischen Hahnreiherschreier so vernichtet haben, daß sie sich gezwungen gesehn, endlich wirklich ihr „Return from the Parnassus“ anzutreten, um „to serve their own turn“, d. h. für ihre eigene moralische Besserung zu sorgen, wie es ihnen Shakespeare schon recht deutlich im Sommernachtstraum durch Bottom angerathen hatte.

So endete dieser merkwürdige, langwierige Kampf, dessen Möglichkeit uns heutigen Shakespeareforschern fast die reinste Unmöglichkeit scheint.

IV.

Das Nachspiel mit Ben Jonson.

Wenn ich an Ben Jonsons Verhältniß zu Shakespeare denke, so fallen mir immer die Worte Theokrits ein:

„Wie mir doch ein Baumeister verhaßt ist, der sich vermäße,
Hoch wie Gipfel des Berges Oromedons Haus zu erbauen,
Ebenso Vögel der Musen, die gegen den Sänger von Chios
Mit vergeblichem Krächzen im Widerstreit sich bemühen“¹⁾.

Der Streit mit den Akademikern beginnt zu einer Zeit, wo sie die anerkannten Bühnenherrscher sind, Shakespeare aber noch eine ziemlich unbekannte und unbedeutende Größe ist, die sie schon kraft ihres akademischen Monopols, kraft Naturgesetzes übersehen und überragen zu müssen glauben²⁾; der Streit wird bald immer heftiger, und spinnt sich in Folge dessen, gehorsam der Natur menschlicher Leidenschaft, auch noch Jahre lang über den Zeitpunkt hinaus, wo bereits unwiderruflich entschieden war, daß Shakespeare der Sieger, seine Gegner die zerschmetterten Besiegten seien. Das ist ein Thatenzusammenhang, den die Verblendung der egoistischen Leidenschaft des Menschen immerhin begreiflich macht; schier unbegreiflich dagegen ist es, wie auch Ben Jonson in diesen Kampf verwickelt werden, und es später, nachdem die Akademiker schon verstummt waren, für seinen Beruf erachten konnte, den Kampf auf eigne Faust allein fortzusetzen. Denn daß er das gethan, ist angesichts der klarsten Thaten gradezu unleugbar, und soll im Fortgange dieses Abschnittes auch in seiner Unleugbarkeit dargelegt werden³⁾.

1) Fr. Rückerts Nachlaß. Herausgegeben von Heinr. Rückert. Leipzig 1867, 8^o, S. 40 (Theokr. Jd. VII, v. 45 ff.).

2) Vrgl. meine desfallsigen Ausführungen Bd. II, SS. 32–39.

3) Hales behauptet in dem oben S. 202, N. 1, citirten Artikel über Sh. u. Chaucer, S. 242: Ben Jonson, Daniel, Drayton, Fletcher were amongst Shakespeare's closest friends“ usw. Aehnlich denkt, wie wir sehen werden, auch Halliwell. Diese Ansicht wird sich jedoch als ebenso unhalt-

Ben Jonson ist 1595, also grade in dem Jahre nach London gekommen, wo Shakespeare seinen glänzendsten Triumph über die Akademiker feierte, und bereits anerkannter Meister der Dramaturgie war. Jonson ist ferner zunächst ebenfalls Schauspieler und Schauspieldichter geworden, und daher den Akademikern fern gerückt¹⁾, dem großen Dramatiker dagegen social näher gebracht, mit dem er auch anfänglich — aber nicht später — im Verkehr gestanden hat. Jonson ist endlich volle 10 Jahr jünger gewesen, wie Shakespeare; und unter alle diesen Verhältnissen sollte man doch annehmen, daß sich eine respectvollere Beziehung Jonsons zu Shakespeare entwickelt habe; aber die Werke beider Dichter, wie sie heute vorliegen, bezeugen unwidersprechlich das Gegentheil. Jonson gab nach kurzer Zeit seine Stellung als Schauspieler auf, und trat dann immer entschiedener auf die Seite der Akademiker über, deren Kampfesart gegen Shakespeare er formel und materiel fortsetzte. Schon das älteste Drama Jonsons, das wir — in umgearbeiteter Form — besitzen, beweist das; es ist darin eine Stelle aus *Hero und Leander* zu einem Ausfall gegen Shakespeare benutzt²⁾.

In den Weiteren Beiträgen, I. 226 ff., habe ich diese höchst auffallende Thatsache, abgesehen von gewissen persönlichen Beweggründen, die schon aus dem Anschluß an die Akademiker hervorleuchten, aus dem ganz besonderen Anlaß zu erklären gesucht, daß Jonson 1599 in *Every Man out of his Humour* seine neue „classische“ Theorie von der Komödie vorgetragen, und dabei in beleidigendster Weise gegen Shakespeare und dessen Komik, insbesondere auch gegen Shakespeares „Was ihr wollt“, polemisiert, und in seiner Weise „satirisiert“ habe. Wie — a. a. O. S. 228 f. — gezeigt ist, datirt Ben Jonson seine polemische Stellung zu Shakespeare in der That auch von jener Komödie; gleichwohl ist meine frühere Datirung entschieden unrichtig; und ich muß mich nothwendig hier berichtigen, obwohl es unangenehmer Weise auf Kosten einer älteren Berichtigung (a. a. O. S. 227 f.) geschehn muß, und dadurch gewissen wohlwollenden Geistern das Material geliefert wird, auf die billigste und hausbackenste Weise die Sicherheit meiner Ergebnisse zu verdächtigen.

bar herausstellen, wie Giffords bekannte panegyristische Stellung zu Jonson, von der übrigens Hales (S. 233) mit Recht nichts wissen will. v. Friesen hat in seiner Studie über Ben Jonson, *Sh.-Jhrb.*, X. 130, den Antagonismus Jonsons gegen Shakespeare zugegeben, bestreitet aber das egoistische Motiv desselben, aus dem seine Gehäßigkeit entspringt; auch das wird sich als Irrthum erweisen. Vrgl. auch Bd. II, SS. 83–85.

1) Damit hängt möglicher Weise zusammen, daß Jonson noch im *Return* so schlecht behandelt wird (vgl. Bd. II, S. 261 f. u. 272), obgleich er damals bereits mit Shakespeare in blutiger Fehde lag.

2) Vrgl. Bd. II, SS. 78–83. Franz Meres spricht auch von Tragödien Jonsons; die muß er wohl der Nachwelt entzogen haben, wir besitzen nur noch den *Sejanus* und *Catilina*, die nach 1598 entstanden sind.

Als ich die Weiteren Beiträge schrieb, hatte ich noch keine Ahnung davon, daß schon Jonsons *Every Man in h. H.* wirklich polemisch gegen Shakespeare gehalten ist, und daß Jonson alle seine dramatischen Werke, die aus der Zeit stammen, wo er noch Shakespeares Anhänger gewesen sein muß, vernichtet, und auf uns lediglich die Werke seiner antishakespeareschen Periode vererbt hat. Ich wußte damals nur, daß eine merkwürdige äußerliche Ähnlichkeit zwischen gewissen Figuren, Situationen und Reden in *Every Man in h. H.* und solchen von Shakespeares *Was ihr wollt*, *Lustig. Weibern* (bez. — was ich ganz übersehen hatte — *Heinrich IV.*, Thl. I) und *Othello* bestand; und — Shakespeare der *Kämpfer*, II, 381 ff., N. 1 — hatte ich diese Ähnlichkeiten auf humorlos versauerte Nachahmungen von Seiten Jonsons zurückgeführt, dann aber — *Weit. Beitr.*, I. 227 f. — den Gedanken eines Einflusses von Shakespeares *Was ihr wollt* und *Othello* fallen lassen. Ich sehe jetzt ein, daß ich beide Male geirrt habe. Die Komödie *Was ihr wollt*, welche, wie bemerkt, einen der größten Angriffsziele von Jonsons *Every Man out of h. H.* bildet, ist in Folge dessen von Shakespeare nachweislich umgearbeitet¹⁾. In seiner ursprünglichen Gestalt aber muß das Stück schon vor *Every Man in his Humour* existirt haben, zur Zeit der Abfassung letzterer Komödie sogar wohl noch ein neues Stück gewesen sein; denn es ist durchaus richtig, wenn ich — *Sh. d. Kämpfer a. a. O.*, in der, *Weit. Beitr.*, I. 227 f., wider abgedruckten Stelle — den Titel der Komödie für jonsonsche Umschreibung des shakespeareschen Titels *What you will*, sowie die dort bezeichneten Figuren für verschlechternde jonsonsche Nachahmungen von Shakespeares Junker Tobias und Christoph erklärt habe. Ebenso ist es wohl möglich, daß der *Othello* in der in jener Stelle von Shakespeare der *Kämpfer* angedeuteten Weise auf Jonsons Stück eingewirkt hat. Beide Male habe ich dagegen in der Annahme geirrt, Jonson habe die *Lustigen Weiber* schon bei seiner ersten Bearbeitung vor Augen gehabt. Das, was ich — *Sh. d. Kämpfer a. a. O.* — angeführt habe zur Begründung der vollkommen richtigen Behauptung, der *Bobadil* in *Ev. M. in h. H.* sei ein verjonsonter, d. h. humorloser *Falstaff*, läßt erkennen, daß Jonson nur den *Falstaff* von *Heinrich IV.*, Thl. I bis dahin gekannt hat, und die — *a. a. O.* — hervorgehobene Ähnlichkeit von *Kiteley* in *Ev. M. in h. H.* mit Shakespeares *Ford*, sowie der beiden lustigen Weiber mit jonsonschen Figuren kann nur daher rühren, daß

1) *Weit. Beitr.*, I. 265 ff. Wenn dort aber angenommen ist, die beiden Junker in *Was ihr wollt* seien neue Zuthat, so ist das offenbar ein Irrthum. Neu ist nur die Figur des *Malvolio*; und die beiden Junker, insonderheit Tobias, hänseln den *Malvolio* in Gemeinschaft mit dem Narren eben weil *Malvolio-Jonson* in *Ev. M. out of h. H.* über sie den nase-rümpfenden Kritiker gespielt hatte.

Shakespeare Jonsons Komödie bei den Lustigen Weibern mit berücksichtigt hat¹⁾).

Wir kommen hiernach zu dem Ergebnis, daß Jonson schon 1595 mit in den Reihen der Akademiker ficht, und deshalb von Shakespeare in den Lustigen Weibern in der Person eines von Falstaff Gefolgsleuten, des neu erschaffenen Nym²⁾), mitgenommen wird. Wenn Ben Jonson selbst nun aber seinen Kampf mit Shakespeare erst von *Every Man out of h. H.*, d. h. von 1599, datirt, so hat das unverkennbar darin seinen Grund, daß er zuerst in dieser Komödie dem großen Dramatiker als der Vertreter der antik klassischen Richtung entgegengetreten, und dafür auch später von Shakespeare in dem umgearbeiteten *Was ihr wollt* vollgebührend honorirt ist³⁾).

Eben diese theoretische Abweichung von Shakespeare, die außer von Gifford namentlich auch von den französischen Kunstrichtern so höchlich gepriesen wird, weil sie in Jonson einen englischen Molière zu sehen wähnen⁴⁾); diese theoretische Abweichung, sage ich, wird gemeiniglich von den Shakespeareforschern, die — was heute allerdings weitaus die Regel — überhaupt an einen Antagonismus der beiden Dramatiker glauben, als der Beweggrund des Widerstreites hingestellt, der dann natürlich den gehäßigen persönlichen Charakter verliert, und sogar auf Jonsons Seite als relativ berechtigt aufgefaßt wird⁵⁾. Ich habe gegen die Richtigkeit dieser Ansicht bereits (gegen Ulrici) — *Weit. Beitr.*, I. 203 ff., N. 2 — angekämpft, und muß auch jetzt wider entschieden behaupten, daß das Recht bei dem Streite sich ebenso ausschließlich auf Shakespeares Seite befand, wie bei dem früheren mit den Akademikern. Die theoretische Abweichung bestand gar nicht darin, daß Jonson eine eigene Meinung geltend machte, sondern die Dinge sollten nach dem gemeßen werden, was Horaz in dem Briefe an die Piso-

1) Wenn nicht etwa die Umarbeitung von *Ev. M.* in h. H. 1598 hier ins Spiel kommt. Möglich, daß dann auch erst die Episode *Bd. II*, SS. 79—83. eingeschoben ist. Die Verderbung der shakespeareschen Figuren in Jonsons Komödie wird aber sicher schon das alte *Ev. M.* in h. H. enthalten haben, und konnte allein schon den großen Dramatiker veranlassen, Nym seine seltsame Humorsprache reden zu laßen. Die Einwirkung des Othello ist vielleicht ebenfalls auf Rechnung der Bearbeitung von 1598 zu setzen.

2) Heinrich IV kennt Nym noch nicht.

3) Vrgl. *Weit. Beitr.*, I. 253 ff.

4) Vrgl. A. Mézières, „Shakspeare, ses oeuvres et ses critiques“, Paris 1860, 8^o, S. 11 ff. und Taine a. a. O., SS. 106 ff. Letzterer handelt Jonson in seiner *Gesch. der engl. Literatur* sogar noch vor Shakespeare ab, obwohl Jonson doch so sichtlich auf Shs. Schultern steht! Aber der erstere ist ihm der ernste Mann mit dem denkenden Kopfe, letzterer bloßer Phantast und Schauspieler,

5) So vor allem von Ulrici, *Shs. dramat. Kunst*, I, 3. Aufl., SS. 332—339, und von v. Friesen a. a. O. Ulrici hat sich später *Mor. Carrière, Renaissance*, S. 528, angeschlossen.

nen gesagt, und was die „Alten“ für gut befunden hatten. Die Unbrauchbarkeit dieses Standpunktes ist schon von A. W. v. Schlegel treffend nachgewiesen; und es ist wohl nicht vom Uebel seine desfallsige Aeüßerung wider ins Gedächtniß zurückzurufen; sie deckt nicht bloß Jonsons beschränkte Arroganz auf, sondern kann auch zeigen, wie in manchen Zweigen der Wissenschaft längst erkannte Wahrheiten auf einzelnen Punkten wider verdeckt werden, bloß weil die Gelehrten sich gezwungen glauben, sie aus Höflichkeitsrücksicht gegen die Meinung anderer Collegen ganz oder theilweis zu verleugnen. Schlegel sagt (Vorlesungen, I. 11 f.): „Grade die Zeitalter, Völker und Stände, welche das Bedürfniß einer selbstgeschaffenen Poesie am wenigsten fühlten, ließen sich die Nachahmung der Alten am besten gefallen. So entstanden tote Schulübungen, die höchstens eine kalte Bewunderung erregen konnten. Bloße Nachahmung ist aber in den schönen Künsten immer unfruchtbar; auch was wir von anderen entlehnen, muß in uns gleichsam wiedergeboren werden, wenn es poetisch hervorgehen soll. Was hilft alles Ankünsteln des Fremden? Die Kunst kann nicht ohne Natur bestehn; und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts weiter zu geben, als sich selbst. Die echten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgingen, und in ihrem Sinne handelten, sind ebenso selten gewesen, als die handwerksmäßigen, geistlosen Nachahmer häufig. Die Kritiker haben meistens, durch Aeüßerlichkeiten der Form bestochen, auch die letzteren sehr freigebig gelten lassen; diese waren ihnen die correcten neueren Classiker, während sie die großen lebendigen Lieblingsdichter, welche sich eine Nation nun einmal nicht nehmen ließ, und in denen auch so manche erhabene Züge nicht zu verkennen waren, höchstens als rohe, wilde Genies dulden wollen. Aber die unbedingte Trennung von Genie und Geschmack, welche sie ¹⁾ annehmen, ist eine irrige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewusste Wahl des Vortrefflichsten, also Geschmack in seltner höchster Wirksamkeit.“

Aber nicht bloß, daß Jonsons „Classicität“, an Shakespeare gemessen, an dem sie nothwendig gemessen werden muß, einen beschränkt kleinlichen und grade deshalb so anmaßlichen Geist verräth, sondern sie zeigt auch sonst noch eine ganz eigenthümliche Blöße, und grade wider um so deutlicher je mehr man sie an Shakespeare heranrückt. Shakespeares Kampfarm, das hat namentlich der Sommernachtstraum gezeigt, bestand darin, das Höchste in der Form zu leisten; grade dadurch besiegte er seine Gegner, daß er ihre Formtypen zu idealer Vollendung führte, und dadurch den unmeßbaren Abstand zwischen sich und ihnen offenbarte. Er kämpfte ganz so, wie Schiller sich in dem schönen Abschnitt des

1) So noch heute unwißentlich H. Taine!

neunten Briefes über die ästhetische Erziehung des Menschen den Dichterkampf denkt. Aber Ben Jonson! Er hielt in seinen Kampfdramen langweilig gelehrte Vorträge über Classicität, weil er als ausführender Dramaturg nicht entfernt im Stande war, sie zu erfüllen; er suchte theoretische Zweifel zu erregen, weil er die Schöpferkraft nicht besaß, dem bekämpften Shakespeare-Drama praktisch beizukommen; in seinen Kampfdramen namentlich, die uns hier ausschließlich interessiren, fuhr er durchaus in der abgelebten, von Shakespeare zermalzten akademischen Form fort. Zu allen seinen Kampfdramen gehört daher auch ein allegorischer Schlüssel, ohne den sie völlig wirr und unverständlich bleiben, der aber, gebraucht, in ihm einen Geist ganz vom Schlage des nashschen verräth¹⁾.

Es ist doch wohl klar, daß solche Widersprüche und die arrogante Manier, wie Jonson dem Shakespeare gegenüber den Classiker herausbeißen will, mit den Bestrebungen eines reinen edlen Herzens unvereinbar sind; und so habe ich denn auch stets behauptet, und behaupte es auch jezt noch: Jonsons Classicität ist nichts als Maske, genau dieselbe Maske, welche die Akademiker trugen, wenn sie sich als die wirklichen Musensöhne producirten; und auch genau zu demselben Zweck vorgenommen. Das Return läßt erkennen, daß die Schauspieler Shakespeare in hohem Maße verehrt haben²⁾; dieselbe Thatsache geht auch aus einer später zu besprechenden Stelle von Jonsons „Discoveries“ hervor. Man kann daraus schließen, daß Shakespeare innerhalb der Sphäre, welcher Jonson zuerst angehörte, eine mächtig überragende Autorität gewesen ist. Das wird oft durch die Taktlosigkeit gewisser Bedientenseelen äußerst lästig, und mußte namentlich einem so dünkelfaften Menschen wie Jonson vollkommen un-

1) Ich verweise deshalb auf Weit. Beitr., I. 253 ff., sowie auf Bd. II, SS. 292—317. Ich kann mir nicht versagen, bei dieser Gelegenheit auch etwas auf eine Bemerkung Hertzbergs zu erwidern, die ich wohl richtig, wenigstens z. Thl. mit, auf mich beziehe. In einem Anh. II mehrfach berücksichtigten Vortrage sagt derselbe (S. 367): „Ben Jonson hat die Allegorien . . mit besonderer Vorliebe gehegt, da er an ihnen seine classische Gelehrsamkeit glänzen lassen konnte, und dadurch nicht nur seiner eigenen, sondern auch seiner Zuschauer Eitelkeit zu schmeicheln dachte. Denn jede Allegorie giebt ein Räthsel auf, und wer das Räthsel zu lösen versteht, kommt sich sehr weise und dem profanen Pöbel gegenüber wie ein eingeweihter Adept vor“. Nun, wer weis, das letztere Unglück haben vielleicht auch Leute, die ein ganzes Jahr über der einfachsten Allegorie brüten könnten, ohne sie herauszubringen. Also schlechterdings nur die Eitelkeit giebt sich mit Entzifferung von Allegorien ab? Ich muß über solche Insinuation lachen; denn keiner kann wohl deutlicher bewiesen haben, wie ich, daß ich bei diesem Bestreben etwas mehr, wie Eitelkeit im Auge gehabt habe. Keine Grobheit, und wenn sie mit noch so weisem Gesicht ausgesprochen wird, soll mich auch darin wankend machen.

2) Vrgl. Bd. II, S. 272.

erträglich vorkommen. Ich wage daher um so mehr die Vermuthung, daß hier *sedes materiae* für Jonsons Anschluß an die Akademiker und seinen Antagonismus gegen Shakespeare ist, weil Jonson bereits in *Every Man out of h. H.*, wie wir alsbald sehn werden, Shakespeares „Vornehmheit“ zum Stichlatt seiner Wizelei nimmt. Ich sollte doch auch sonst meinen, die Misstimmung verletzter Eitelkeit höre man recht deutlich aus Jonsons Angriffen gegen Shakespeare heraus. Bei meiner Besprechung des Verhältnisses Jonsons zu Shakespeare an den soeben nachgewiesenen Stellen der Weiteren Beiträge und der Anhänge zu diesem Werke habe ich bereits massenhaftes Material zusammengetragen, das diese Behauptung rechtfertigt; und so kann ich mich hier darauf beschränken, ein Par Einzelheiten herauszuheben, welche die Thatsache in ganz besonders helles Licht setzen.

Da erscheint es denn ganz besonders merkwürdig, daß in dieser letzten Kampfperiode nicht mehr Shakespeare, sondern umgekehrt der weit schwächere Jonson als der Angreifer figurirt; und zwar als Angreifer, der darauf bedacht ist, persönliche Kränkung mit den alten Beschuldigungen der Akademiker oder auf andere Weise zu rächen. Jonson treibt, wie schon bemerkt, in *Every Man in h. H.* den Humor aus Falstaff und anderen Schöpfungen Shakespeares aus, deren Wesenheit eben der Humor ist; Shakespeare, der selbst noch in dieser Komödie Jonsons als Schauspieler mitgewirkt hatte, während er später bei der Aufführung des *Volpone* sich nicht betheiligt hat, erlaubte sich in Folge dessen, in den lustigen Weibern der Falstaffgruppe eine neue Figur hinzuzufügen, welche er Nym nennt, und die eine höchst seltsame, etwas vergrämelte Humorsprache spricht; und sofort zaustert Jonson darüber, als ob ihm damit eine unerhörte Kränkung zugefügt wäre¹⁾. Man höre nur folgende Passage aus *Ev. M. out of h. H.*, II. 1:

*Sogliardo*²⁾. Marry, sir, I am telling this gentleman of a hobby-horse; it was my father's, indeed; and though I say it, . . . he did dance in it with as good humour, and as good regard, as any man of his degree, whatsoever, being, not gentleman³⁾. I have danced in it myself too.

*Carlo Buffone*⁴⁾. Not since the humour of gentility was upon you, did you?

1) Möglicher, ja sogar wahrscheinlicher Weise ist diese Humorsprache mehr eine Travestie gewisser Stellen des Willy beguiled, wie Ben Jonsons!

2) Bottom?

3) Anlehnung an eine Bemerkung Slenders, *Merry Wives*, III. 4 (Weit. Beitr., II. 44, Note); zugleich aber auch eine Stichelei auf Shakespeares neu erworbenes Wappenrecht.

4) Jonsons „Moralsatiriker“.

Sogliardo. Yes, once; marry, that was but to show, what a gentleman might do in humour.

Buffone. O, very good.

Nun schaltet Jonson folgende Glosse einer allegorischen Strohpuppe, die er Mitis nennt, ein:

„Why, this fellow's discours were nothing, but for the word „humour“,

worauf eine andere solche Strohpuppe, genannt Cordatus, erwidert:

„O, bear with him; an he should lack matter and words too, 't were pitiful.“

Der Nym-Humor soll hier durch den Vergleich mit dem Reiten auf dem Steckenpferde als Kinderei verspottet werden, während Shakespeare doch — wenigstens theilweis — mit Fug die Lächerlichkeit satirisirt, daß Jonson, der absolut keinen Humor hat, und diesen Mangel so eclatant in der Behandlung des Fallstaff offenbart, seinem Stücke den Titel: *Every Man in his Humour*“ zu geben wagt. Jonson hat das auch ganz richtig verstanden, und eben deshalb seinem Rächstücke ans eitlem Trotz den noch lächerlicheren Titel „*Every Man out of his Humour*“ gegeben.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß der Name „Nym“ von Shakespeare mit Rücksicht darauf gewählt ist, daß ein jüdischer Stamm Benjamin (im Englischen abgekürzt „Ben“) und ein anderer Nym heißt; daß also der Name Nym mit Rücksicht auf Jonsons Vornamen Ben gewählt ist¹⁾. Das konnte natürlich einem in seiner Art so scharfsinnigen Manne wie Jonson nicht entgehen; anstatt aber die Satire seines großen Gegners in ihrer wirklichen Bedeutung zu erfassen, redet ihm seine Eitelkeit ein, Nym sei seine persönliche Maske, und zwingt ihn in ihrem weiteren Drange, in *Every Man out of h. H.* einen allegorischen Firlefaz, Namens Puntarvolo, als Shakespeares Maske auf die Bühne zu bringen. Das hat dann, wie ich *Weit. Beitr.*, I. 265 f., gezeigt habe, zu einer neuen Schöpfung von Shakespeares Humor, zur Erschaffung Malvolios, geführt. Außerdem aber hat der große Dramatiker und Satiriker Jonsons Tiefsinn noch anderweit in Was ihr wollt gewürdigt, indem er — II. 5 — den Malvolio sich in harsträubenster Weise abmühen läßt, den gefälschten Brief zu interpretiren, und namentlich herauszubringen, daß das „MAOJ ist meine Wahl“, besage: Malvolio ist mein Auserwählter. In der nämlichen Scene macht sich Shakespeare auch den Scherz, den Junker Andreas ausrufen zu lassen: „Pistol him, pistol him!“ was sich ja auch wohl verstehn läßt als: Mache ihn zum Pistol!

Die Stelle aus *Every M. out of h. H.*, die ich soeben mitgetheilt habe, enthält schon höchst gehäßige Ausfälle auf Shake-

1) In diesem Punkte habe ich mich, *Weit. Beitr.*, I. 228 geirrt.

speares „Vornehmheit“; aber Jonson hat sich damit noch nicht begnügt, sondern — III. 1 — die Sache wiederholt berührt, indem er Carlo Buffone zu Puntarvolo sagen läßt: „Nay look you, sir, now you are a gentleman, you must carry a more exalted presence, change your mood and habit to a more austere form; be exceedingly proud, stand upon your gentility, and scorn every man; speak nothing humbly, never discourse under a nobleman, though you never saw him, but *riding to the star-chambre*¹⁾; it's all one. Love no man; trust no man; speak ill of no man to his face, nor well of any man behind his back; salute fairly on the front, and wish them hanged upon their turn“. usw. Die Veranlassung zu dieser giftigen Nörgelei ist die Thatsache, daß Shakespeares Vater, John Shakespeare, i. J. 1599 — sicherlich auf Betrieb unseres Dichters — vom königlichen Heroldsamt ein Wappenpatent ausgestellt erhalten hat²⁾. Jonson muß die Nobilitirung wohl für ganz außerordentlich lächerlich gehalten haben; denn er hat sie nicht bloß im Poetaster, sondern sogar noch im Volpone von 1607 zu „moralsatirischen“ Ausfällen auszubeuten gesucht. Daß jedoch Shakespeare selbst wesentlich anders über die Sache gedacht, daß er angenommen hat, Josons Vorwitz habe ihn bei dieser Gelegenheit ein Mal wider selbst zum Narren gemacht, habe ich Weit. Beitr., I. 261 f., aus Was ihr wollt, nachgewiesen. Und ich glaube, Jonson hätte auch sehr wohl einen Gesichtspunkt finden können, weleher die Sache so erscheinen ließ, daß sie sich nicht als Gegenstand für seine Moralsatire darstellte. Die stratfordor Katastrophe, auf welche Jonson bei der ersten Stichelei auf die Nobilitirung doch selbst mit anspielt, sowie Shakespeares Eintritt in den Schauspielerstand waren Thatsachen, welche das Ehrgefühl seiner väterlichen Familie im ersten Augenblick nicht we-

1) Handgreifliche Anspielung auf die Lucy-Affäre.

2) Vrgl. Halliwell, The life of Will. Shakesp., S. 75. Halpin, Oberon's Vision, S. 22, Note, behauptet, John Shakespeare habe sich schon 1569 (sollte eigentlich heißen 1579) ein solches Patent ertheilen lassen. Das ist jedoch — nach Halliwell, a. a. O. — ein Irrthum; das betreffende Document ist gefälscht. Auf einen Passus eben dieses gefälschten Patents stützt sich auch die weitere Behauptung Halpins, die Shakespeares, aus deren Familie unser Dichter stammt, seien schon seit Heinrich VII. (1485—1509) wappenberechtigt gewesen. Auch das ist somit unrichtig. Richtig dagegen ist, wenn Halpin ferner behauptet, John Shakespeare habe bereits 1596 die Ertheilung des Wappenrechts erbeten; 1597 ist ihm — nach Halliwell a. a. O. — darüber ein Patent ertheilt; in welchem Zusammenhange aber dies Patent mit demjenigen von 1599 steht, das ist weder aus Halpin noch aus Halliwell ersichtlich. Jonson datirt die Nobilitirung unseres Dichters von 1596, wenn er — II. 1 — Sogliardo sagen läßt: „Yes, once“ — nämlich eben 1596 in den Lustig. Weib. — „marry, that was but to show, what a gentleman might do in humour.“

nig verletzen mußten¹⁾; seine moralische Hoheit und geniale Größe überwandern aber diese Schwierigkeit so vollständig, daß später sogar seiner Familie Ehre daraus erwuchs. Denn das darf wohl mit Halliwell als zweifellos betrachtet werden, daß das Wappenrecht eben mit Rücksicht auf den Dichter Shakespeare ertheilt ist. Ob den Dichter dabei noch praktische Gesichtspunkte, wie seine Stellung zum Hofe und einigen Prinzen, gelehrt haben, kann füglich als gleichgültig dahingestellt bleiben, da das eben nur als Nebengesichtspunkt in Betracht kommen würde.

Durchaus im Einklange mit Jonsons persönlicher Gereiztheit steht es, daß sein Rachedurst mit *Every Man out of h. H.* noch lange nicht gestillt war; er ließ i. J. 1600 noch *Cynthia's Revels* und 1601 sogar noch als dritte Instanz den Poetaster folgen; beide letzteren allerdings zugleich gegen Decker und Marston gerichtet. Shakespeare, den dieser Uebereifer nicht wenig ergötzt hat, wie ich *Weit. Beitr.*, I. 272 f., gezeigt habe, begnügte sich damit, Anfangs des Jahres 1602 ihm das umgearbeitete *Was ihr wollt* entgegenzusetzen²⁾; er wollte lieber gute, wie viele Arbeit liefern; und seine Kräfte mögen damals schon nicht mehr die stärksten gewesen sein.

Hierauf scheint einige Jahre Waffenruhe geherrscht zu haben, die aber 1605 wider durch Jonson gestört wurde, und zwar in Folge gewisser Ereignisse in Shakespeares Leben, die Jonson mit der Hoffnung erfüllten, derselbe werde sich nunmehr aus dem öffentlichen Leben ganz zurückziehen, und die wir im folgenden Abschnitt genauer kennen lernen werden. Wie ich schon wiederholt habe mittheilen müssen, brachte nämlich Jonson 1605 die Komödie *Volpone* auf die Bühne, worin Shakespeare auf die schmachlichste Weise angegriffen wurde. Die schmutzigsten Anschuldigungen, welche ehemals die Akademiker gegen ihn vorgebracht hatten, und von denen nun schon seit Jahren keine Rede mehr gewesen war, wurden darin ohne sichtliche Veranlassung wider aufgewärmt³⁾; und diese moralsatirischen Angriffe nahmen dadurch einen ganz besonders unmoralischen, hämischen Charakter an, daß Jonson zugleich insinuirte, *Volpone*-Shakespeare werde sich demächst von der Bühne zurückziehen, um nunmehr mit den Schätzen, die er erworben, ein gemüthliches Wohlleben in der Zurückgezogenheit zu beginnen.

Auch jetzt ließ Shakespeare — wie ich aus Gründen, die ich

1) Wenn Halliwell, *Life of Will. Sh.*, S. 164, das ausdrücklich bestreitet, so darf man nicht vergeßen, daß er von der Katastrophe nicht die geringste Ahnung, und von Shs. Abgang von Stratford sehr harmlose Vorstellungen hat.

2) Wegen dieser Datirung verweise ich auf S. 44 f. u. S. 45 f. n. 4.

3) *Vrgl. Bd. II SS. 84—87.*

im folgenden Abschnitt darlegen werde, vermuthe — in Folge seiner Erschöpfung, zwei volle Jahre vergehn, ehe er antwortete; erst der Herbst 1607 brachte mit dem *Tempest* seine Antwort¹⁾.

Ich habe bereits in der Anmerkung zum I. Abschnitt (SS. 83—104) diesen Punkt so gründlich beleuchtet, daß ich nicht wider darauf einzugehn brauche. Nur über die eine Frage habe ich noch Rede und Antwort zu stehn, wie ich von meinem Standpunkte aus mit der Figur des Ferdinand fertig werde. Ich thue das um so lieber, als ich dadurch einen groben Fehler, den ich in meinem Shakespeare der Kämpfer betreffs der Auffassung Ferdinands und Mirandas gemacht habe, vollkommen verbessern kann. Es mag aber Verzeihung finden, wenn ich dabei von der mir wohl bekannten, ms. Es. aber innerlich widerspruchsvollen Auffassung *Ulricis*, der sich auch *Mor. Carrière* (*Renaissance*, SS. 512 ff.) angeschlossen hat, vollkommen absehe. Ich bin nun einmal außer Stande, einzusehn, daß eine Dichterthätigkeit von so abstract philosophischen Gesichtspunkten in Bewegung gesetzt werden kann, wie jene Herren es wollen; ich kann meiner ganzen Auffassung nach nicht anders, als ihre Bewegungen auf bewusste und unbewusste Motive des wirklichen Lebens zurückzuführen; und ich bin der Meinung, daß die Lebensmotive, woraus ich die Bewegungen von Shakespeares Dichterkraft im *Tempest* herleite, wirklich ganz so großartig menschliche, das allgemeine Interesse berührende sind, wie sie das Dichtergenie braucht.

Weit näher würde mir in diesem Falle Dowden stehn, der — S. 319 — unsere Frage zu lösen versucht hat, und sich dabei ganz auf den Standpunkt stellt, daß es sich um die Entzifferung einer Allegorie handelt, wenschon er mit äußerster Behutsamkeit darauf bedacht ist, das nicht laut werden zu lassen. Aber Dowden ist seinem Vorsatze, die Lösung nur „spielend“ zu geben, denn doch gar zu treu geblieben, und hat deshalb die aller erheblichsten Thatfachen übertänzelt. Nach ihm soll Ferdinand „der junge Fletcher“ sein. Ja, weshalb macht ihn denn dann Shakespeare zu Alonsos Sohn usw. usw.? In dieser Richtung liegt der Weg zur Lösung offenbar nicht; wir werden doch wohl etwas abstracter zu Werke gehn müssen. Wenn Shakespeare auf sein Verhältniß, namentlich auf sein kämpfliches Verhältniß zu John Lilly und dessen Genossen zurücksah, so konnte er sein Verfahren gegen ihn vergleichsweise wohl so darstellen, als ob er ihm im Sturme seinen Sohn entführt, und dann auf seiner Zauberinsel zu Mirandas Gemahl herangebildet hätte; denn aus dem akademischen Drama ist durch die Kämpfe das Shakespeare-Drama entstanden; das akademische Drama schien im Seesturm des Kampfes ertränkt; aber es lebte in Wahrheit in edlerer, vollendeter Gestalt im Shakespeare-Drama fort. Der Kampf war absolut nothwendig; der Zau-

1) Vrgl. Bd. II SS. 281—291.

berer Prospero-Shakespeare mußte erst den akademischen Ferdinand entwaffnen, ihn zu seinem unbedingt Ergebenen machen, bevor er ein treues Herz für die keusche Schöne Mirandas gewann. Denn was ist diese Schöne, deren unregsame Sinnlichkeit gewisse Kritiker übertrieben und unnatürlich gefunden haben? Ich denke das echte Kind Prosperos und seiner Zauberinsel; die Verkörperung jenes Geistes unbedingter Freiheit, aber auch absoluter Keuschheit, welcher nach Gonzalos Schilderung — II. 1 — als einziger Regent die Prospero-Insel, das heißt das ästhetische Reich, beglücken soll. Mit diesem zarten Wesen hat Prospero-Shakespeare den Ferdinand verbunden; das ist das Lebensziel gewesen, für welches er gelitten und gekämpft hat, und er kann jetzt — wiederum rückblickend auf die Kämpfe, insonderheit auf die Erniedrigung Ferdinands in der Handwerker-Tragikomödie des Sommernachtstraum usw., welche durch Ferdinands „wooden slavery“ versinnbildlicht werden — sagen:

„If I have too austere¹ly punish'd you,
Your compensation makes amends; for I
Have given you here a thread¹) of my own life,
Or that for which I live.“

Der Lebensfaden, der sich durch Shakespeares ganzes Leben hindurchzieht, der seine Lebensbestimmung gewesen, die Miranda zu seinem rettenden Cherubim gemacht hat, ist der Geist der ästhetischen Freiheit; diesen hat er dem akademischen, überhaupt dem englischen Drama eingehaucht, und es dadurch ebenso von der erdrückenden Last egoistischer Leidenschaft befreit, wie Miranda dem Ferdinand bei dem Sklavendienste des Holztragens hilft, ihm denselben abnimmt. Aber dieser Geist ist jetzt in Gefahr. Caliban hat Nothzuchtsversuche gegen Miranda gemacht, und ist bisher nur durch Prosperos Zauber vom Gelingen seines Vorhabens abgehalten. Am Schluß des Stücks, nachdem die drei Sünder wider entzaubert sind, werden ferner Ferdinand und Miranda sichtbar beim Schachspiel; Ferdinand also will Miranda matt setzen, und wird deshalb von ihr daran erinnert, daß das ein falsches Spiel für ihn sei, weil ihm nur dann gelingen werde, das Höchste, Mustergiltige zu erringen²), wenn ihr ihre volle Freiheit und Reinheit gelaßen werde. Shakespeare deutet durch diese kleine Epi-

1) thrid. Die von mir selbst früher adoptirte Lesart third ist — wie ich jetzt sehe — falsch.

2) Der Ausdruck „for a score of kingdoms you should wrangel“, den ich hier seinem Sinne nach richtig gedeutet zu haben glaube, scheint mir durch Greenes König Alphonsus veranlaßt zu sein, dem auch der Name Ferdinand entlehnt sein dürfte. Die Kronen, um deren Erkämpfung es sich im Alphonsus handelt, sind offenbar Dichterkronen; Alphonsus scheint mir Gegenstück zu Marlowes Tamerlan, wo eigentlich auch wohl der Dichter selbst unter dem Haupthelden gemeint ist.

sode zum Schluß nochmals an, worauf es eigentlich bei Prosperos Zauber gegen Sebastian und Genoßen abgesehen ist. Jonson stürmt gegen den Geist der ästhetischen Freiheit an, indem er wider das egoistisch leidenschaftliche Element in das Drama hineinträgt, das Shakespeare mit so außerordentlichem Erfolg im akademischen Drama bekämpft hatte. Folgerichtig schließt der Tempest daher auch mit Bestätigung des Verlöbnißes Ferdinands mit Miranda, und damit, daß Prospero die Hoffnung ausspricht, er werde die Vermählungsfeier erleben; das heißt die Globegesellschaft werde in seinem Geiste weiter wirken, und das Aufkommen des verstimmten jonsonschen Geistes verhindern.

Shakespeare wird sich darüber keinen Illusionen hingeben haben, daß Jonson die ihm ertheilte Lection nicht ruhig hinnehmen würde; und wirklich, nach ein Par Monaten, am 11. Februar 1608, brachte dieser bereits den Volpone in umgearbeiteter Gestalt von neuem auf die Bühne¹⁾. Um den Erfolg dieser That noch möglichst zu verstärken, dedicirte er in einer ebenso langen wie unwahren Dedicationsschrift²⁾ diesen neuen Volpone den beiden Universitäten Oxford und Cambridge. Darin ist u. a. auch behauptet, die Universitäten wären dabei gewesen, als man das Urtheil abgegeben habe, dies Werk sei „meisterhaft“. Mag sein; doch braucht man es mit derartigen Selbstlobhudeleien bei Jonson nicht allzu genau zu nehmen. Aus Anhang VIII kann der Leser sich überzeugen, daß der Volpone von 1608 in seinen polemischen Partien so odios langweilig ist, wie nur irgend einer seiner akademischen Vorgänger. Ueberall bestätigt Jonson durch die That, daß Shakespeares Kritik durchaus berechtigt gewesen, die ja auch auf so meisterhafter Sachkunde beruht, in alle ihren einzelnen Theilen so ausgezeichnet motivirt ist, daß gar nicht daran zu denken war, sein neuer Volpone könne die ungeheure Niederlage vergeßen machen, die ihm der Tempest beigebracht hatte.

Mit dem Tempest war Shakespeares Künstlerlaufbahn abgeschlossen. Es kann also sein, daß er Jonson das letzte Wort gelassen hat. Ich vermuthe jedoch, daß dem nicht so gewesen. Gewiß ist, daß 1609, also zwei Jahre nach Shakespeares Rücktritt von der Bühne, eine shakespearesche Neubearbeitung der Komödie Troilus und Cressida erschien, zuerst im Druck und dann auf der Bühne³⁾; und der Thersites dieser Komödie hat eine so frappante

1) Vrgl. Bd. II SS. 292—317.

2) Vrgl. darüber Weit. Beitr., I. 233 ff. und Bd. II dieses Werkes, S. 288 f.

3) Wenn Carrière, a. a. O., S. 512, den Tempest nach Troilus u. Cr. erscheinen und dann im Tempest den Malaccord von Timon v. Athen und Troilus u. Cr. harmonisch auflösen läßt, so ist das durchaus willkürlich, und mit der hier gegebenen, durchaus zuverlässigen Chronologie unvereinbar.

Aehnlichkeit mit dem Caliban und mit Jonsons Moralsatire, daß ich nicht umhin kann, anzunehmen, Shakespeare habe bei ihm recht lebhaft an Jonson gedacht. Ueberdies erinnern auch gewisse Schimpfreden des Thersites gegen Patroclus nicht undeutlich an die Hauptbeleidigung, die Jonson dem Shakespeare im Volpone von 1605 zugefügt hat ¹⁾.

Ich habe schon oben gesagt, daß ungeachtet dieser schweren Beleidigungen, welche die Möglichkeit jeder geselligen Beziehung vollkommen abschneiden mußte, doch der Glaube an ein freundschaftliches Verhältniß Jonsons zu Shakespeare weit verbreitet ist, weil man jene Thatsachen bisher nicht gekannt hat. Die Grundlage dieser Annahme bilden das Lobgedicht Jonsons auf Shakespeare, was der Folio von 1623 vorgesezt ist, und außerdem gewisse sagenhafte Berichte über Wizgefechte Jonsons mit Shakespeare im Gasthofs „Mermaid“ ²⁾. Auf die letzteren ist ms. Es. gar nichts zu geben. Der Vergleich mit der spanischen Gallone und dem kleinen englischen Kriegsschiff, der dabei seine Rolle spielt, kann sehr wohl durch die öffentlichen Dispute zwischen Shakespeare und Jonson veranlaßt sein; überdies liegt es außerordentlich nahe, daß solche Sagen sich bilden; und endlich wäre es nicht ausgeschlossen, daß in früherer Zeit, bevor das Verhältniß beider Dichter so gespannt gewesen, wirklich so joviale Scenen zwischen ihnen vorgekommen sind, wie sie jene Gelehrten, vor allen Gifford, annehmen, bez. angenommen wissen wollen. Weit stärker scheint mir, und zwar gegen diese Sagen, ins Gewicht zu fallen, daß Jonson Shakespeares Vornehmheit zum Gegenstande seiner Satire macht, wie ich oben aus Every Man out of h. H. nachgewiesen habe. Damit ist denn auch in meinen Augen das Argument für die Freundschaftshypothese vernichtet, was dem Lobgedichte entnommen zu werden pflegt ³⁾. Daß Hemminge und Condell, die Herausgeber der Folio, dasselbe von Jonson angenommen haben, wird man nicht besonders zu Gunsten der Hypothese ausbeuten wollen. Jonson selbst mag dabei nicht wenig sein eigenes Interesse im Auge gehabt haben; er war aber damals zu einem gewissen Ansehn gelangt, und das wird für die Herausgeber entschei-

1) Thersites darf nicht etwa als zweite Auflage des Apemantus genommen werden. Nic. Delius hat in seiner Abhandlung über den Timon (Abhandlgn., SS. 48 ff.) gezeigt, daß Shakespeare gar nichts mit dem Apemantus zu thun gehabt, sondern nur den Timon selbst bearbeitet hat. Auch das ist von Carrière, a. a. O., nicht berücksichtigt.

2) Weit. Beitr., I. 213 f. Vrgl. darüber auch besonders K. Elze, Will. Shakesp., SS. 172 ff. und Halliwell, Life of Will. Sh., SS. 186—188. Die Notiz von John Ward (1661—63) — bei Delius, Beilage 46 zu den biograph. Nachrichten — scheint mir ohne allen Werth.

3) Diese Behauptung halte ich auch gegen Halliwell, Life of Will. Shakesp., S. 185, aufrecht, dessen Argumentation an dieser, wie auch an anderen Stellen, wohl ein Bischen zu schnell über die Oberfläche schlüpft. Vrgl. auch Bd. II S. 135 f.

dend gewesen sein. Das Gedicht selbst — ich behaupte es unbedingt gegen K. Elze, und glaube dabei auch Schlegel auf meiner Seite zu haben ¹⁾, — ist ein kaltes, herzloses Machwerk; und Jonson hat später in seinem Discoveries (1630; vrgl. K. Elze, Will. Shakespeare, S. 177, n. 2) aufsneue thatsächlich bewiesen, daß er kein Mittel der Unwahrheit und Gleisnerei gescheut hat, wenn es gegolten, dem verhaßten Shakespeare eins auszuwischen. Aber freilich auch dagegen hat die englische Shakespeareforschung sich zu verblenden gesucht, so tageshell die Dinge auch grade hier vor ihr lagen. Jonson sagt wörtlich in den Discoveries von Shakespeare: „I remember the players have often mentioned it as an honour to Shakespeare, that in his writing — whatever he penned — he never blotted out a line. My answer has been: Would he had blotted out a thousand“ — nämlich alle gegen Ben gerichteten! — „Which they thought a malecontent speech. I had not told posterity this, but for their ignorance (!), who chose that circumstance to commend *their* friend by, wherein he most faulted; and to justify my own candour; for I loved the man ²⁾, and do honour his memory, on this side idolatry ³⁾, as much as any. He was, indeed, honest, and of an open and free nature ⁴⁾, had an excellent phantasy, brave notions, and gentle expressions; wherein he flowed with that facility, that sometimes it was necessary he should be stopped.“ — Mit dieser Unwahrheit, die mit der erstaunlichen Energie Shakespeares im Maßhalten absolut unvereinbar ist, will Jonson nur seine obige, aus purer Eigenliebe hervorgegangene Bekrittelnung verschleiern. — „Suffaminandus erat, as Augustus says to Haterius. His wit was in his own power“ — das hat der gute Ben oft genug erfahren! — „would the rule had been so too.“ — Logischer Nonsens der Eigenliebe. — „Many times he fell into those things, could not escape laughter; as when he said in the person of Caesar, one speaking to him: ‚Caesar, thou doest me wrong‘, he replied: ‚Caesar does never wrong, but with just cause‘, and such like, wich were ridiculous“ ⁵⁾.

1) Vrgl. Vorlesungen, II. 2, S. 23.

2) Eine dreiste Lüge, die durch die offenkundigsten Thatsachen widerlegt wird.

3) Diesseits der Abgötterei; d. h. wohl: ohne mich der Abgötterei der „players“ schuldig zu machen.

4) Jago sagt von Othello, (I. 3) er sei eine „free and open nature“. Mit dieser Reminiscenz operirt der „grade“ Ben hier!

5) „But he redeemed his vices with his virtues“, setzt Jonson mit der Mine der Gerechtigkeit selbst hinzu. „There was ever more in him to be praised than to be pardoned“. Dieser letzte Satz setzt allem die Krone auf; es ist ein Faustschlag, den Jonson sich selbst ins Gesicht giebt; aber seine Kaltsinnigkeit merkt das gar nicht. Gilt es doch, das werthe Ich zu pussiren.

Die Worte Caesars, die Jonson hier benutzen will, um Shakespeare lächerlich zu machen, sind Julius Caesar, III. 1 entlehnt, und lauten nach der Folio von 1623, zu der — wie wir gesehn haben — auch Jonson ein Lobgedicht verfaßt hatte:

„Know, Caesar does no wrong; nor *without cause*
He will be satisfied.“

Jonson, der uns weiß machen möchte, er sei der gerechteste Verehrer und Beurtheiler, den Shakespeare je gefunden; der uns sogar zumuthet, wir sollen glauben, sein Herz schlage warm für Shakespeare und dessen edle Größe, läßt einfach die entscheidenden Worte „He will be satisfied“ aus, ändert die Interpunction, so daß der Satz entsteht: „Caesar does no wrong nor without cause“, und verballhornt diese endlich noch weiter in: „*but with just cause*“; daraufhin aber beansprucht er von uns, wir sollen mit ihm darüber lachen, daß Shakespeare sich so überstolpert, und in seiner unbedachten Hast einen wahrhaft kindischen logischen Fehler gemacht hat! Ueberall, wo Jonson und seine Vorgänger, besonders sein Urbild Thom. Nash, den großen Dramatiker angegriffen haben, sind die Thatsachen genau in dieser tendentiösen Weise von ihnen gefälscht; es handelt sich also hier um einen Ausfall, der durchaus dem alten Räubersystem entspricht, das den Gegner in seiner moralischen Existenz als rechtlos behandelt; und dies ein Beispiel legt daher Zeugniß dafür ab, wie es in Wahrheit noch damals um die gravitatisch versicherte Hochschätzung und Liebe Jonsons für Shakespeare gestanden hat. Was aber sagt Halliwell zu der Sache? Man höre und staune. „For some reason or other“, meint er — Life of Will. Shakesp., S. 184 — „perhaps from unnecessary but kindly feelings towards the memory of Shakespeare, the passage quoted by Jonson is mutilated (!) in the folio-edition of his works¹⁾. Gifford is certainly right on believing that Jonson quoted correctly (!), and there is great additional evidence for this opinion in the fact the passage had been previously quoted by him in the Introduction to The Staple of news; acted in 1625“ usw.²⁾. Daß Gifford, der den Wald vor Bäumen nicht sieht, sobald von Jonsons Verhältniß zu Shakspeare die Rede ist, den Fehler machen konnte, wovon Halliwell spricht, kann niemand wunder nehmen; daß aber Halliwell selbst bei dieser Fahrt sich von ihm hat ins Schlepptau nehmen lassen, ist mir rein unbegreiflich. Es ist augenfällig, daß Jonson, und nicht die Folio die Rede Caesars „verstümmelt“ hat. Daß Jonson dies Kunststück schon 1625 zum ersten Male

1) Julius Caesar ist in keiner früheren Druckausgabe erschienen.

2) Halliwell müht sich dann ab, nachzuweisen, daß die Worte in der Folio „not far from absurd“ seien, hat aber dabei das Unglück, selbst der Absurdität bis zur Verschmelzung mit ihr nahe zu kommen. Ich kann daher von der Mittheilung dieses wortreichen, aber völlig bodenlosen Theiles seiner Deduction Abstand nehmen.

ausgeführt, kann doch wahrlich nichts für seine Ehrlichkeit i. J. 1630 beweisen, sondern ich erkenne darin nur jene sündhafte Hartnäckigkeit wider, welche böswilliger Weise die Anschuldigungen gegen Shakespeare auch dann noch immer und immer wiederholt, wenn sie längst durch die That als Fälschungen und Lüge entlarvt waren. Was soll denn die Herausgeber der Folio bewogen haben, Shakespeares Worte zu ändern? Etwa die Voraussicht, daß Jonson später den echten Text ans Licht ziehn werde, um Shakespeare damit lächerlich zu machen; und daß man dann auf den Folio-Text weisen könnte, um Jonson zu entwaffnen? Es liegt kein anderes Zeugniß gegen die Echtheit des durch seine eigene logische Correctheit beglaubigten Foliotextes vor, als die superkluge Krittellei eines arroganten Chicaneurs von Profession, eines Ben Jonson; auf Grund eines solchen Zeugnißes soll der ältere gute Text verworfen, und dafür die kindische Variante dieses Chicaneurs für genuin erklärt werden! In der That unübertrefflich kritisch! Für jeden, dem die Augen nicht verbunden sind, liegt es doch wohl am Tage, daß Jonson hier zum letzten Male seine moralsatirische Kunst an Shakespeare geübt hat; und es ist charakteristisch für den Mann, auch seiner stets befolgten Maxime durchaus entsprechend, daß er dabei wider denselben Tugendmantel umhängt, den er in der Dedicationsschrift zum Volpone von 1608 umgehungen hatte. Jonson ist ein Mann gewesen, der durchaus für edel gelten, aber doch unedel boshaft und heimtückisch handeln wollte; und keiner hat diesen Fehler schärfer bei ihm erkannt, als Shakespeare; keiner ihn so unerbittlich gezwungen, ihn zu offenbaren, wie dieser. Dadurch eben hat ihn Shakespeare unschädlich zu machen gesucht; und das ist — meiner Auffassung nach — der eigentliche Kernpunkt des Verhältnisses beider Dichter.

Ulrici hat Jonson (Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl., I. 337 f.) zum Manne der „neueren“ realistischen Zeit machen wollen, und Carrière ist (Renaissance, S. 528 f.) ihm auch darin gefolgt. Ich bin dazu nicht im Stande. Ich kann in Jonson weder einen ästhetischen Kritiker noch den Vertreter einer wirklich selbständigen dramatischen Dichtung sehen; mir ist er nur überall destructiver Zerstörer, poetisch wie moralisch gleich abstoßend, verfehlt und eintönig langweilig.

V.

Shakespeares Rücktritt von der Bühne.

Es läßt sich nicht verkennen, wird auch h. z. T. von bedeutenden Kritikern, wie Carrière (*Renaissance*, S. 512), K. Elze (in seiner Abhandlung „Zum Sturm“) u. a.¹⁾ angenommen, daß der *Tempest* Shakespeares Abschiedsstück ist. Dieser Rückblick auf seinen künstlerischen Lebensgang, dies förmlich systematische Aussprechen der geschichtlichen Bedeutung seines Künstlerlebens, das Abschiednehmen im Epiloge²⁾, der Abschied von Miranda, die Entlassung Ariels und der niederen Zaubergeister, sowie endlich das Versenken des Zauberbuchs und Zauberstabes sind alles Thatsachen, die zu solcher Annahme zwingen; ja, ich behaupte sogar, daß der *Tempest* mit dieser thatsächlichen Voraussetzung so eng zusammenhängt, daß sie den eigentlichen Schlüssel zu seinem Verständniß bildet, und daß daher Ulrici zum guten Theile in der Auffassung des Stücks nur deshalb fehl gegangen ist, weil ihm nicht alle Zweifel über diese Voraussetzung gehoben waren. Wir haben demnach Shakespeares Rücktritt von der Bühne in den Herbst 1607 zu setzen, und sein Künstlerleben, also seine historische Existenz von Anfang 1588 bis Herbst 1607 — neunzehn werththätige Jahre! — zu rechnen.

Es fragt sich nun, wie wir uns Shakespeares Rücktritt von der Bühne zu denken haben. Ein gewisser John Ward, der 1648—79 Vicar zu Stratford war, hat uns verschiedene Aufzeichnungen, die er in den Jahren 1661—63 gemacht hat, hinterlassen, und darunter auch solche, die Shakespeare betreffen; und unter den letzteren auch die folgende: „I have heard that Mr. Shakespeare was a natural wit, without any art at all; he frequented the plays

1) Dowden, SS. 312 ff., geht ebenfalls unverkennbar von der Annahme aus, daß der *Tempest* Shs. Abschiedsstück ist.

2) Nach Dowden — S. 316 — soll der Epilog „vielleicht von einem mit Shakespeares Gedanken vertrauten Verfaßer geschrieben“ sein! Woher stammt dieser befremdliche Adoptiv-Gedanke?

all his younger time, but in his elder days lived at Stratford, and *supplied the stage with 2 plays every year.*“ Manche Shakespeareforscher, wie z. B. Halliwell, und nach ihm Ulrici, nehmen an, Shakespeare habe niemals seinen Wohnsitz von Stratford eigentlich verlegt, sondern sei dort ununterbrochen ansässig geblieben, und stets wenn es seine londoner Geschäfte erlaubten, dorthin zurückgekehrt; und ich vermuthe, daß Wards Notiz nicht ohne Einfluß auf diese Vorstellung gewesen ist, obwohl sie ihr, bei Lichte betrachtet, gradezu widerspricht. Wäre aber die Vorstellung wirklich richtig, so würden wir uns den Rücktritt des Dichters so denken müssen, daß er fortan nicht mehr nach London zurückgekehrt sei, sondern seine Verbindung mit den King's Players, zu denen er gehört hatte, völlig aufgehört habe. Jene Vorstellung ist jedoch — von anderen erheblichen Bedenken ganz abgesehen — schon mit der Thatsache unvereinbar, daß die stratforder Katastrophe den Dichter **zwang**, unter Aufgebung seines Domicils landflüchtig zu werden. Erst durch den Eintritt in die Gesellschaft der Queen's Players in London hat er sich wider ein Domicil gegründet; sein Rücktritt muß also doch eine andere Bedeutung gehabt haben, wie denn auch Ward nur vom Wohnen Shakespeares in Stratford „in seinen älteren Tagen“ spricht. Kann aber Shakespeare beim Rücktritt nicht bloß sein Verhältniß als Schauspieler zu den King's Players gelöst, sein Verhältniß als ihr Schauspieldichter dagegen noch aufrecht erhalten haben? So hat sich in der That K. Elze (Abhandlgn., S. 248) die Sache vorgestellt; und unleugbar läßt sich damit die wardsche Notiz allenfalls in Uebereinstimmung bringen. Man braucht nur die beiden Sätze: „in his elder days lived at Stratford“, und „supplied the stage with two plays every year“ als zusammengehörig zu betrachten, und die Notiz stimmt ganz gut mit Elzes Vorstellung überein. Derselbe sieht, wie gesagt, ebenfalls im *Tempest* Shakespeares Abschiedsstück; aber er hält es dennoch für möglich und wahrscheinlich, daß demselben noch ein Par Theaterstücke von Stratford aus nachgefolgt seien, so daß Wards „he supplied the stage with two plays every year“, in freilich sehr beschränktem Sinne wahr bliebe. Elze nimmt übrigens in Uebereinstimmung mit Halliwell an, daß Shakespeare nicht erst bei seinem definitiven Rücktritt von der Bühne ein neues Domicil in Stratford gegründet, d. h. seinen Wohnsitz dorthin zurückverlegt habe; sondern glaubt vielmehr, Shakespeare habe schon in den letzten Jahren seines londoner Künstlerlebens sich auch in Stratford wider ein Domicil begründet gehabt, so daß die Rückkehr nach der Heimath nur die Aufgabe des londoner Wohnsitzes bedeute. Diese Annahme wird sich auch als richtig erweisen; von ihrer Grundlage aus kommen wir aber doch zu einer anderen Auffassung des Rücktritts; und, wie ich glaube, zu einer solchen, die erst vollkommen klar erkennen läßt, was die wardsche Notiz eigentlich besagt. Shakespeare hat sich 1597 eine neue Ansiedlung in Strat-

ford geschaffen¹⁾; von dieser Zeit an muß also das doppelte Wohnsitzverhältniß gewährt, und seitdem muß er sich auch wider öfter in seinem Heimathorte aufgehalten haben. Halliwell hat den Nachweis geführt, daß Shakespeare in dieser Zeit, namentlich i. J. 1602, starke Grundstückskäufe in Stratford gemacht hat. Aus den betreffenden Documenten ist allerdings ersichtlich, daß er zur Zeit ihres Abschlusses regelmäßig nicht in Stratford gewesen ist²⁾; es liegt aber auf der Hand, daß er die eigentlichen Geschäfte selbst in Stratford besorgt haben muß, wie er ja auch selbst in dem Was ihr wollt von 1602 darauf anspielt, daß er längere Zeit abwesend gewesen sei³⁾. Damit war selbstverständlich das Verhältniß des Dichters zur Bühne so stark gelockert, daß dem Vicar Ward in den Jahren 1661—63, oder vielleicht schon früher, erzählt werden konnte, Shakespeare habe in seinen älteren Jahren wider in Stratford gewohnt (lived). Während der 10 Jahre von 1597—1607, wo er immer wider auf längere Zeit nach London zurückkehrte, blieb er aber noch der rührige Dichter der King's Players; als er dagegen 1607 aus der Gesellschaft austrat, und wider ganz nach Stratford übersiedelte, hat nicht bloß seine Thätigkeit als Schauspieler ihr Ende erreicht, sondern auch die als Bühnendichter. Ich habe allerdings oben schon gesagt, daß die Neubearbeitung von Troilus u. Cr. meiner Ueberzeugung nach erst nach dem Rücktritt vorgenommen ist; aber diese Komödie ist auch kein Bühnenstück mehr, und — wie ich vermuthet — eben deshalb 1609 eher im Druck, wie auf der Bühne erschienen. Sonst könnte sich nur noch fragen, ob etwa die Neubearbeitung des Wintermärchens ebenfalls in diese Zeit fällt.

Als Grund dafür ließe sich nur die Thatsache anführen, daß Dr. Simon Forman in seinem Tagebuche einer Aufführung des Stücks am 5. Mai 1611 erwähnt. Aehnliche Aufzeichnungen enthält dasselbe Tagebuch aber nicht bloß betreffs des Macbeth und Cymbeline, sondern auch betreffs des Richard II, den doch schon Meres 1598 in seiner Palladis Tamia erwähnt. Wer sich also nicht auf das schlüpfrige Gebiet der „inneren“ Merkmale begeben will, hat kein Recht, aus diesen Erwähnungen zu folgern, daß das Wintermärchen, Cymbeline und Macbeth damals noch neu gewesen seien; sie sind offenbar ebenso wie Richard II nur wider neu auf das Theaterrepertoire gebracht.

1) Sie hieß New Place. Halliwell berichtet — Life of Will Shakesp., SS. 164—167, mit größter Ausführlichkeit über die Sache.

2) Halliwell, a. a. O., S. 197; 200; 202 f. Den Kauf, S. 203, hat übrigens Shakespeare allem Anscheine nach doch selbst in Stratford abgeschlossen. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich die Betrachtungen Hamlets in der Totengräberscene über den „lawyer“ mit seinen Contracten usw. zu Shakespeares eigenen Grundstückskäufen in Beziehung setze; seiner humoristischen Selbstironie sieht das ganz ähnlich.

3) Vrgl. Weit. Beitr., I, 284 f.

Wir haben nun nur noch zu fragen, welche Beweggründe unseren Dichter bestimmt haben, seine Künstlerlaufbahn 1607 zu beendigen. An und für sich sollte diese Frage allerdings recht unberechtigt erscheinen; denn Shakespeare spricht sich doch wohl deutlich genug darüber im Epiloge zum *Tempest* aus, wenn er sagt:

„Now I want
Spirits to enforce, art to enchant“;

indeß die archivale Shakespearesforschung läßt uns so graden Wegs nicht marschiren; sie zwingt uns, erst mit ihr zu disputiren. Halliwell berichtet — *Life of Will. Shakesp.*, S. 209 f.: „In July, 1605, Shakespeare made the largest purchase he ever completed, giving the sum of £ 440 for the unexpired term of a moiety of a lease, granted in 1544 for ninety two years of the tithes of Stratford, Old Stratford, Bishopton, and Welcombe. In the indenture of conveyance he is described as of Stratford upon Avon, gentleman; and as he is similarly designated 3 years earlier, when we know he was in London, we may conclude that after the purchase of New Place he had taken up his permanent abode in his native town. It appears from a letter, printed at pag. 172, that as early as 1598 the subject of Shakespeare becoming a purchaser of these tithes had been mooted at Stratford, and the management of them would probably require great prudential care. It is not impossible the confidence was entertained in Shakespeare's tact and judgement, and that this as well as his command of capital produced the desire of the Court of Stratford, who received a rent from these tithes, that he should become the purchaser“. Es ist interessant, diese Dinge und dazu auch das Datum „Juli 1605“ zu erfahren. Beides klärt uns darüber auf, wie Jonson i. J. 1605 dazu kommen konnte, die Hoffnung zu faßen, Shakespeare werde sich demnächst mit seinen Reichthümern zurückziehn, und dieser Hoffnung in der oben skizzirten gehäßigen Weise durch seinen *Volpone* moralsatirischen Ansdruk zu geben¹⁾. Es ist aber höchst

1) Der im Texte dargelegte geschichtliche Zusammenhang hellt auch Sinn und Pointe gewisser Anspielungen im *Tempest*, II. 1, auf, die sonst ganz das Aussehn eines inhaltleeren, lückenbüßerischen Geschwäzes haben. Gonzalo rühmt dort, daß die Gewänder der Seefahrer dadurch, daß sie in das Seewasser eingetaucht seien, nicht nur nicht gelitten hätten, sondern im Gegentheil eher neu gefärbt, als durch das Seewasser beschmutzt (*stained with salt water*) seien. Darauf bemerkt Antonio spöttisch: Nur eine von seinen Taschen müßte sprechen können; würde sie nicht sagen: er lügt? und Sebastian fügt in gleichem Tone hinzu: Allerdings, oder sie müßte das was er darin nach Hause trägt (*his report*) mit echter Heuchelei (*very falsely*) ableugnen (*pocket up* = verbergen, verstecken). *salt* bedeutet nach Halliwell, *Dict.*, s. v., Nr. 4, u. a. auch „pointed language“, d. h. nicht bloß scharfe, spize, sondern

befremdlich, zu sehen, wie neuere Shakespeareforscher, die sonst eine ganz andere Stellung zu unserem Dichter haben, wie Ben Jonson, hier fast, ohne es selbst zu ahnen, in dessen Fußtapfen wandeln. „Gewiß“, meint K. Elze (Die Abfaßungszeit des Sturmes, Abhandlungen, S. 248) — und zwar ganz im Sinne Halliwells — „Gewiß, der Steuerpächter Shakespeare verdrängte den Dichter Shakespeare“; und Dowden, unverkennbar beeinflusst von Elze, schreibt gar — S. 302: „Es giebt Augenblicke, wo Shakspeare in dieser Zeit nicht ganz in seiner Arbeit aufgeht; es sieht aus, als wenn er an sein eigenes Leben, oder an die Wiesen und Bäche von Stratford dächte, und doch weiter schriebe“¹⁾.

auch berechnete Redeweise schlechthin. In diesem Sinne nehmen Antonio und Sebastian den Ausdruck „salt-water“. Gonzalos Worte sollen eigentlich sinnbildlich sagen: wenn Shakespeares Gegner, z. B. Jonson im Volpone, seine Schöpfungen auch noch so sehr im Meere des sinnlichen Egoismus zu ersäufen versucht hätten, so seien sie doch stets, Dank der großen Kunst des Meisters, und der Reinheit seiner Gesinnung, nicht bloß unbeschädigt daraus hervorgegangen, sondern sogar in neuen Schöpfungen mit erhöhter Schönheit erschienen; das „salt-water“ habe also keine Schmutzflecke an ihnen zurückgelaßen. Antonio und Sebastian dagegen meinen, das habe das „salt-water“ wohl gethan; die berechnete, die Königin Elisabeth nsw. captivirende Rede und seine scharfe Satire hätten seine Taschen mit reichem Mamon gefüllt, den er jetzt fröhlich nach Hause trage; und das sei schmutzig. Diese Stichelei ist durchaus im Sinne von Jonsons Volpone, und er hat Shakespeare veranlaßt, den beiden jene Stichelreden in den Mund zu legen. Shakespeare ist daher kurz andeutend noch weiter auf die Sache eingegangen.

Es läßt sich aus Nashs Pierce Pennyless — z. B. S. 47 (Weit. Beitr. I. 135), wo Shakespeare mit Rücksicht auf den pecuniären Erfolg des Wintermärchens „Master Dives“ genannt wird — nachweisen, daß derselbe seinen ersten bedeutenden Gewinn durch das Wintermärchen gemacht hat, von dem er wahrscheinlich einen bedeutenden Antheil am Spielertrage empfangen. Eben diese Thatsache ist auch unverkennbar die Veranlassung zu Lillys ungeschickter Midas-Allegorie gewesen; Greenes Pandosto hat sich durch die Berührung von Shakespeares Hand für diesen in Gold verwandelt. Dieselbe Thatsache erklärt auch erst ganz, weshalb die Akademiker so vollkommen außer sich grade über das Wintermärchen waren, und in der Groatsworth-Invective Shakespeare förmlich als Greenes Mörder behandeln konnten. Der Verfaßer des Pandosto hatte geringen Nutzen von seiner Arbeit gehabt, während Shakespeare mit dem Wintermärchen einen bedeutenden Erwerb machte. Derselbe Sachverhalt hat endlich auch die Verfaßer der Didotragödie bestimmt, den Aeneas mit Hilfe des Jarbas durch Didos Reichthum flügge zu machen, so daß er nach Italien segeln, und dort ein neues Reich gründen konnte. (Weit. Beitr., I. 190—192); und deshalb nimmt Shakespeare im Fortgang jener Scene des Tempest eine Wendung, welche grade an die Didotragödie und namentlich an jene Stelle derselben erinnert, und sie mit dem Volpone confrontirt.

1) Diese — rein eingebildete — Wahrnehmung soll dann am Cymbeline, aber auch nur an diesem, nachgewiesen werden! Vrgl. ferner dazu S. 302, N. 2.

Ich halte solche Unterstellungen für gänzlich verfehlt. Keiner hat so klar, wie Elze selbst (a. a. O., SS. 241—247) nachgewiesen, daß Shakespeare schon 1604 den Beginn seiner Erschöpfung gefühlt haben kann, und auch wirklich gefühlt haben muß; und ich glaube, sein Nachweis wird nicht wenig unterstützt durch die Chronologie von Shakespeares Werken, die ich im folgenden Abschnitte — selbstverständlich nur als Muthmaßung, welche aus wenigen Daten, die wirklich nachgewiesen sind, geschöpft ist — geben werde. Dieselbe ist — ebenfalls selbstverständlich — in dem engen Rahmen 1588—1607 gehalten; und der Leser wird staunen, was in so beispiellos kurzer Zeit an wirklich eminenter Productivarbeit, und nicht etwa bloßer Massenarbeit, geleistet ist; wie außerordentlich biegsam Shakespeares Genie sich den bedeutenden Zeiteinflüssen angeschmiegt hat, und dadurch in ganz andere Phasen seiner Lebensbetrachtung übergeführt ist. Die Productivarbeit setzt aber auch noch bedeutende Studien voraus; und über diese kann die beste Chronologie bei Shakespeare keine nur irgend nennenswerthe Auskunft geben; sie entziehen sich z. Thl. überhaupt, zum guten Theil aber eben chronologisch der scheidenden Beobachtung ganz. Wie riesig aber die Arbeitslast durch die Studien neben den Vorbereitungen zum Spielen als Schauspieler noch anwächst, läßt sich gar nicht übersehen.

Aber noch von ganz anderer Seite her glaube ich Elzes Beweis verstärken zu können; nämlich mit Hilfe des Volpone. Jonson läßt den Volpone Krankheit simuliren, um seine Erbschleicher auf die Probe zu stellen! Es ist mir nicht einen Augenblick zweifelhaft, daß hier die wirkliche Thatsache, daß Shakespeare in jener Zeit sich von erschöpfender Ueberanstrengung mehrfach leidend gezeigt hat, in echt jonsonscher Weise verdreht und ausgebeutet wird. An die Erschöpfung des Dichters also haben wir uns zu wenden, nicht an die Steuerpacht. Man sehe doch auch nur den Sachen grade ins Gesicht, und es zeigt sich sofort, daß es sich mit der Steuerpacht grade umgekehrt verhält, wie es Elze darstellt.

Nach Halliwell — a. a. O., S. 172 — war Shakespeare schon 1598 in der Lage, die Steuerpacht an sich zu bringen; aber er unterließ es, obwohl er schon wider festen Fuß in Stratford gefaßt hatte. Sollen wir glauben, daß er es nur deshalb unterlaßen, weil er damals das nöthige Capital noch nicht habe flüßig machen können? Die von Halliwell, S. 172, mitgetheilten Briefe, welche seine stratforder Freunde in der Angelegenheit an ihn geschrieben, klingen durchaus nicht so, als sei Shakespeare vorläufig noch nicht in der Lage, sich auf das Geschäft einlaßen zu können, sondern sie trauen ihm das Vermögen dazu vollkommen zu. Ferner aber, ein Mann, der sich so begeistert für seine Kunst zeigt, es so klar ausspricht, daß sein menschheitliches, geschichtliches Dasein ausschließlich ein dichterisches sei, wie es Shakespeare im *Tempest* thut, der hat doch wohl im Zweifel die Vermuthung für sich, daß es die Rück-

sichten an die Kunst sind, die ihn abhalten, sich in solche Vermögensgeschäfts einzulassen, die ihn nothwendig der Kunst entziehen müssen. Ich bin daher der Meinung, wir haben nicht mit Elze anzunehmen, der Steuerpächter Shakespeare habe den Dichter Shakespeare verdrängt, sondern umgekehrt: Shakespeare ist — und zwar wahrscheinlich, wie die Briefe bei Halliwell, S. 172, zeigen, aus reinen Humanitätsrücksichten — Steuerpächter geworden, weil er seine Dichterkraft erschöpft fühlte; weil es ihm nicht mehr vollständig gelingen wollte, sich mit seiner Phantasie aus den Lebenswirren in die Regionen des ästhetischen Reichs zu schwingen.

Und das führt noch zu einem anderen Punkte.

Elze meint — a. a. O. — Shakespeare habe auf die Dauer auch das Drückende des damaligen Schauspielerstandes nicht mehr ertragen können, und sich deshalb danach geseht, endlich davon befreit zu werden. Ich vermuthe, daß auch das ein Irrthum ist. Der Neid, den noch Jonson über Shakespeares vornehmere Stellung zeigt, beweist, daß der Dichter eine durchaus exceptionelle Stellung eingenommen haben muß, die über jenem Druck durchaus erhaben war. Von dorthier also kann ihm kein Ungemach gekommen sein. Aber die politischen, kirchlichen und socialen Verhältnisse Englands, die zu der Zeit, wo Shakespeare in London auftrat, so günstige gewesen waren, hatten sich schon in Elisabeths letzter Zeit wesentlich verschlechtert, und waren unter Jacob I mehr und mehr verworren, und dem streng royalistisch und hochkirchlich gesonnenen Dichter widerwärtig geworden. Die Impulse zu seinem Aufschwunge hatte Shakespeare aus der allgemeinen Glückseligkeit unter Elisabeth genommen; das eben drückt er sinnbildlich aus, wenn er die Königin seine Muse nennt; woher aber sollte er diese für sein Schaffen unentbehrlichen Impulse in der allgemeinen Verstimmung unter Jacob I nehmen? Hier gab es nur noch Verstummung; und deshalb ging er.

Wie tief diese Verhältnisse grade in der letzten Zeit seine Brust bewegt haben, das läßt nicht bloß der *Tempest* erkennen an der Stelle, wo der Darius des Lord Stirling benutzt ist, sondern gradezu alle Dramen der letzten Zeit, die sich sämtlich mit socialen und politischen Problemen befaßen. Das merkwürdigste Zeugniß dafür aber ist mir die schlichte Grabschrift, die er wohl unzweifelhaft sich selbst in Stratford gedichtet hat. Sie lautet — nach Halliwell, *Life*, S. 120:

„Good friend, for Jesus' sake forbear
To dig the dust inclosed here!
Blest be the man that spares these stones,
And curs'd be he, that moves my bones“.

Der Dichter hat offenbar gefürchtet, der puritanische Fanatismus, unter dem er vermuthlich in Stratford zu leiden hatte, werde (den Gebeinen eines Schauspielers die Grabesruhe nicht gönnen, sobald er zur Herrschaft gelangt sei); und dem hat er durch diese Grabschrift vorbeugen wollen.

Am 23. April 1616 starb er, genau 52 Jahre alt, so daß sein Leben vier Jahre weniger gewährt hat, wie das von Dante. So jung noch; und doch nicht mehr lebenskräftig genug, die Ruhe der Zurückgezogenheit volle zehn Jahr zu genießen! Hier hat die Natur als treue Mutter ein lautes Zeugniß für Shakespeare abgelegt. Die schweren inneren Kämpfe, das ungeheure Ueberwinden der Erdenwelt im Dienste einer uns innerlich wirklich und äußerlich scheinbar befreienden Phantasie hatte sein Lebensmark zerstört. Er ging heim; aber sein früher Tod strafte den kaltherzigen Buben Lügen, der es fertig gebracht hatte, mit gewohnter Frivolität den heroischen Entschluß, sich vom Felde der Production zurückzuziehen, um nicht durch misgestimmte Werke das große Werk seines Lebens zu gefährden, vielleicht zu vernichten, durch die Unterschiebung pessimistisch egoistischer Beweggründe in die Sphäre des Gemeinen herabzuziehn.

Mit Shakespeare ist ein durch und durch männlicher Geist heimgegangen. Ich weise nur hin auf seine Stellung zur Erotik, auf die Art, wie er gegen die Schande des Hahnreithums mit philosophischer Ruhe gekämpft hat. Und doch war dieser Geist ein durch und durch jungfräulicher und sanfter; denn sonst wär es ihm unmöglich gewesen, die Liebe immer wider durch das Leid aufsteigen zu lassen. Eben aus dieser Eigenschaft quillt aber auch jene unwiderstehliche Kraft des Humors auf, die ihn befähigt hat, sich mit mindestens derselben Mächtigkeit als Komiker wie als Tragiker zu bewähren; die ihn befähigt hat, jenen feinen Uebergang vom Tragischen zum Komischen zu finden, der die grobkantige, hart an einander stoßende Zusammenwürfelung des erhabenen, bez. bombastischen Ernstes und des Burlesken im älteren Volksdrama zu jenem zauberhaften Ineinanderfließen, und sich gegenseitig Selbstverstärken geführt hat, was grade die shakespeareschen Komödien so ganz besonders auszeichnet. Marlowe hat sich an diesen widerwärtig gegensätzlichen Theilen des alten Volksdramas geärgert; aber er hat nur eine Heilmethode gewußt: das Herauswerfen des Burlesken; Shakespeare dagegen hat hier wie überall die Versöhnung gebracht, weil er Humorist war.

Wie jeder Mensch ist Shakespeare nur ein in sich lebensvoll abgeschlossenes Atom des Universums gewesen, und in Folge des unbeugsamen pathologischen Grundgesetzes der Dichtkunst tragen alle seine Werke den individuellen Stempel seiner Persönlichkeit. Unmöglich also hat Shakespeare das unendliche Gebiet der Poesie erschöpfen können; unsere Göthe und Schiller bleiben auch dramatisch neben ihm bestehn, weil sie ganz andere pathologische Zustände durchgemacht haben, wie er. Ja, es kann auch gar keine Rede davon sein, Shakespeares Werke als fehlerlos hinzustellen; nur möge sich keine Wissenschaft als solche, namentlich auch nicht die Shakespeare-Philologie einbilden, daß ihr, und nicht etwa bloß den hervorragendsten Jüngern derselben, die durch

Talent und Ausbildung dazu bestimmt sind, im Fache der Aesthetik Ausgezeichnetes zu leisten, der Beruf zugefallen wäre, diese Fehler aufzudecken. Ein Geist wie Shakespeare kann nur von ebenbürtigen Geistern, wie unsere Lessing und Vischer gerichtet werden. Doch Shakespeares Fehler hin, Shakespeares Fehler her, in einem Punkte scheint mir der große Mann unbedingt fehlerfrei, im Punkte der ästhetisch freien, die symbolische Form findenden Bewegung der Phantasie. Diese Eigenschaft aber ist nicht bloß Genie; sie ist reines, unschuldiges Genie, und weist deshalb auf eine moralische Grundlage hin, die denjenigen, welcher sie besitzt, unter die Besten aller Zeiten einreihet. Zu diesen Besten zähle ich daher auch Shakespeare; und hoffe gezeigt zu haben, daß wir die Mittel besitzen, nachzuweisen, wie schwer die Nichtbesten dem Dichter gemacht haben, ein Bester zu sein und zu bleiben; wie ganz sein Leben von dem edelsten aller Wahlsprüche, demjenigen der Desdemonia (Othello, IV. 3) moralisch beherrscht gewesen:

Heaven, me such uses send,
Not to pick bad from bad, but by bad mend!

VI.

Muthmassliche Chronologie von Shakespeares Werken.

Die Grundprincipien für die Feststellung der Shakespeare-Chronologie sind ms. Es. in den ausgezeichneten kritischen Ausführungen von K. Elze, Will. Shakespeares, SS. 352 ff., unumstößlich festgestellt. Ich möchte das namentlich Dowden gegenüber betonen, der zwar, wie bereits bemerkt, in einer kurzen Besprechung seines „Shakspere-Primer“ (London 1877) — Sh.-Jhrb., XIII, 300 f. — grade wegen seiner Chronologie gerühmt wird, in dessen „Critical study of Sh.'s mind and art“ (London 1875, 8^o) ich jedoch jedes bestimmte chronologische Grundprincip vermiße; und mit dessen chronologischem System ich mich durchaus nicht befreunden kann, weil es ms. Es. sehr viele willkürliche Unrichtigkeiten enthält, und tendenzmäßig als Grundlage einer unhaltbaren sogenannten Entwicklungsgeschichte des Dichters zurecht gemacht ist.

Aufgabe der Shakespeare-Chronologie kann nicht sowohl sein, bei jedem der 35 Originaldramen und den 2 Bearbeitungen (Pericles und Timon), die Shakespeare hinterlassen hat, die Zeit der ersten Aufführung zu ermitteln¹⁾, als vielmehr bestimmte Abschnitte seines Lebens festzustellen, und in diese seine einzelnen Dichtungen einzureihen. Dabei ist jedoch ganz abzusehn von den Sonetten, deren Entstehung sich durch die drei ersten Perioden von Shakespeares Künstlerleben hinzieht, sowie von der kleinen Romanze „Der Liebenden Klage“ und den kleineren in den Verliebten Pilger aufgenommenen Gedichten „Phönix und Turteltaube“, die in einer von Shakespeares früheren Perioden entstanden sein mögen, ohne daß sich bestimmt angeben läßt, in welcher.

1) Derartige Tabellen sind seit Malone verschiedentlich aufgestellt, und auch Dowden schließt seine Vorrede mit einer solchen ab. Ich kann sie ebenso wenig anerkennen, wie ihre Vorgänger, und halte alle diese Aufstellungen für vergeblich.

Die umfangreichen und eingehenden Untersuchungen, die im vorigen Abschnitt zum Abschluß gebracht sind, führen ms. Es. zur Fixirung folgender vier Perioden in Shakespeares Dichterleben:

- I. Die Jugendperiode von Anfang 1588 bis gegen Ende 1590.
- II. Die Romeoperiode, durch die sich die Bearbeitung des Romeo hinzieht, und welche das Wintermärchen eröffnet: Ende 1590 bis Ende 1594.
- III. Die erste Meisterschaftsperiode, eröffnet mit dem Sommer-
nachtstraum und beschloßen etwa mit der zweiten Bearbeitung von Was ihr wollt: 1595 bis Anfang 1602.
- IV. Die zweite Meisterschaftsperiode, die philosophisch politische, in welcher der Rückzug in das rein contemplative Privatleben ¹⁾ beginnt und endlich zum vollen Abschluß gelangt: Anfang 1602 bis Herbst 1607.

Die einzelnen Dichtungen Shakespeares sind nach meiner Ansicht in folgender Weise in diese vier Perioden einzureihen:

Erste Periode.

- a. Die Romanze Venus und Adonis.
- b. Die beiden Tragödien Titus Andronicus und Hamlet.
- c. Die drei Komödien: Irrungen, Edelleute v. Verona, Verlorne Liebesmühen;
- d. Der bereits im Pierce Pennyless erwähnte erste Theil der Historie Heinrich VI.

In den nicht vollen drei Jahren der Jugendperiode sind also nicht weniger, als 6 Dramen entstanden.

Die Signatur der Periode ist unverkennbar die Hamletstimmung und die italienischen Studien.

Zweite Periode.

- a. Die Romanze Lucretia.
- b. Die vier Komödien: Wintermärchen, Viel Lärmen um Nichts, Ende gut alles gut, Kaufmann v. V.

In dieser Zeit ist auch die Komödie Zählung der Widerspenstigen entstanden, die ich jedoch für kein Originalwerk unseres Dichters, sondern für bloße Bearbeitung eines fremden Werkes halte.

- c. Die Tragödie Romeo u. Julie, die jedoch erst 1595 wirklich abgeschlossen ist (Tycho Mommsen, „Shakespeares Romeo

1) Prosperos vorlezte Rede schließt mit den Worten:

„I'll bring you to your ship, and so to Naples,
Where I have hope to see the nuptial
Of these our dear-beloved solemniz'd;
And thence retire me to my Milan, where
Every third thought shall be my grave“.

und Julia“ usw. Oldenburg 1859, 8^o, Prolegomena, S. 154 f.), und die daher auch um so weniger aus einem Guß ist (vgl. Th. Elze, „Italien. Skizzen zu Shakespeare“, III. Folge, Sh.-Jhrb., XV. 245 ff.), als zwischen ihren Beginn und ihre Vollendung die italienische Reise fällt. Auf die Bühne dürfte die Tragödie erst nach dem Sommernachtstraum gebracht sein; ich wenigstens bin noch heute der Ansicht, daß sie es ist, worauf Robin in seinem Epiloge vertröstet, wenn er sagt: „We will make amends ere long“.

- d. Die Historien Heinrich VI., Thl. II und III¹⁾, König Johann, König Richard III, und wahrscheinlich auch König Richard II, der ebenso wie Richard III schon in einer Quarto von 1597 erschien.

In den fünf Jahren dieser Periode, sind also, ungeachtet der italienischen Reise, die doch ebenfalls in sie fällt, außer der Lucretia noch 10 Originaldramen, und wenn auch der Widerspenstigen Zähmung ein solches sein sollte, deren sogar 11 entstanden. Die Signatur der Periode bilden — abgesehen von den Historien — der Romeo, das Wintermärchen und der Kaufmann v. V. Beim Wintermärchen aber darf nicht vergessen werden, daß es nicht mehr in seiner ersten Gestalt vorliegt, sondern in seiner jezigen Gestalt den Romeo und den Kaufmann v. V. nicht wenig überragt.

Dritte Periode.

- a. Die fünf Komödien: Sommernachtstraum, Wie es euch gefällt²⁾, Die Lustigen Weiber, Was ihr wollt, und zwar in doppelter Bearbeitung, und Cymbeline. Letztere Komödie ist eine phantastische Bearbeitung des Stoffes der Lustigen Weiber. Das Stück ist später unter Jacob I durch fremde Zusätze (besonders die fahde Göttererscheinung im Gefängniß des Posthumus, und der jämmerliche, katholisirende Schluß) verhunzt; daß es aber in diese Periode gehört, beweist ms. Es. das ätherisch Phantasievolle seiner Form.

Mit aller Bestimmtheit nehme ich ferner an, daß in dieser Periode das alte Wintermärchen, dessen auch Jonson in Every Man

1) An den beiden Stellen des Pierce Pennyless, wo Nash des Heinrich VI. gedenkt (Weit. Beitr. I. 138 u. 149) spricht er nur vom I. Theile. Ich nehme daher um so unbedingter an, daß Theil II u. III dieser Historie damals noch nicht existirt haben, weil der Revolutionär Cade im Thl. II schon eine von Shakespeares originalen humoristischen Figuren ist, die die Akademiker schwerlich übersehn konnten. Auch die Groatsworth-Invective lehnt sich in dem „Tiger's heart, wrapt in a player's hide“ an den ersten Theil von Henry VI. an.

2) Das Stück ist uns ebenfalls in einer Form überliefert, die theilweise Veränderungen erkennen läßt.

out of h. H. gedenkt (Weit. Beitr., I. 255 f.) umgearbeitet ist. Auch Verlorne Liebesmühen müssen in dieser Periode ihre jezige Gestalt erhalten haben; und endlich muß in dieser Periode auch ein Drama Shakespeares „Troilus u. Cr.“ entstanden sein, woraus die uns überlieferte aristophanische Komödie Troilus u. Cr. entstanden ist. Kein Theil der letzteren, der nicht den Stempel von Shakespeares Ausdrucksweise trüge; aber die einzelnen Theile sind sehr ungleich; einzelne sind ganz in der melodiösen Sprache des Sommernachtstraums gehalten, andere in der weit härteren der allerletzten Periode. Nicht selten findet man diese verschiedenen Theile durch einander geschoben, und die melodiöseren passen dann manchmal recht gut zusammen, wenn man die rauheren herausnimmt. Die Komödie wird noch heute von strenger Einheit der Idee beherrscht; aber in ihrer Sprache ist sie sehr buntscheckig, und macht auch sonst keinen wohlthuenden Gesamteindruck mehr.

b. Die Tragödien dieser Periode sind ms. Es. Lear, Othello und der Hamlet der Quarto von 1604.

c. An Historien sind in diese Periode zu versetzen die mit den Lust. Weibern so genau zusammenhängenden beiden Theile von Heinrich IV., Heinrich V, und — falls K. Elze (Zu Heinrich VIII., Abhandlungen, SS. 339 ff.), wie ich überzeugt bin, Recht hat — auch Heinrich VIII.

Ungerechnet die Umarbeitungen, verdanken wir also dieser sechsjährigen Periode nicht weniger als 12 Dramen. Die Signatur der Periode ist das freie Spiel des Humors, wie es sich zuerst im Sommernachtstraum offenbart, und mit dem die Periode etwa in dem umgearbeiteten Was ihr wollt schließt.

Vierte Periode.

Die letzte Periode von Shakespeares künstlerischem Schaffen zeigt eine wesentlich veränderte Physiognomie; sie fällt aber auch ganz in die Regierungszeit Jacobs I. Das zeigt gleich

a. die erste Komödie dieser Zeit, Maß für Maß. Sie ist, wie wir heute sagen würden, durch und durch socialpolitisch; ein poetischer Kampf gegen die Scheinheiligkeit und formale Rigorosität des Puritanismus, der mit dem puritanischen Engel „Angelo“ (!) zur Herrschaft gelangt. Meiner Auffassung nach behandelt die Komödie Troilus u. Cr. von 1609 im wesentlichen dasselbe Thema noch ein Mal; der Wohllaut aber ist in ihr noch viel mehr gewichen, wie in Maß für Maß. Man kann daraus, glaube ich, sehen, daß Shakespeare sich durch den Gang der Dinge in London und in seinem Vaterlande überhaupt, immer fremdartiger und disharmonischer berührt fühlte¹⁾.

1) Henry Hallam, Introduction to the literature of Europe usw. Bd. III (Paris 1839, 8^o), S. 327, glaubt die evidente Misstimmung in

- b. Abgesehn vom Tempest, zeigt sich Shakespeares philosophisch politische Stimmung in dieser Periode ferner in den vier Tragödien, welche in ihr entstanden sind: Macbeth, Coriolanus, Antonius und Cleopatra und Julius Caesar. Am wenigsten von den vier Tragödien wohl im Macbeth; doch ist es wohl kein Zufall, daß Shakespeare auch in ihm das göttliche Recht des Königsthum's zum Gegenstande gewählt hat, dessen Verletzung unerbittlich den Verlezer zermalmt. Das ist auch das Thema des Julius Caesar, während Antonius und Cleopatra die Selbstvernichtung des in Ueppigkeit und Wohlleben versunkenen Herrschers darstellt. Coriolanus dagegen, wie ich ihn verstehe, ruft nach der Seite des levellistischen Puritanismus das homerische „*οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίῃ εἰς κοίρανος ἔστω*“; nach der Seite der Stuarts, des Königsthum's aber:

„Ans Vaterland, ans theure schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen“ usw.

- c. Den Schlußstein bildet endlich die phantastische Komödie, der Tempest, die auch so sehr als Signatur dieser ganzen letzten Periode betrachtet werden kann, wie sonst in allen früheren Perioden kein einzelnes Drama.

Die letzte Periode umfaßt nicht ganz sechs Jahre; und genau so viel Dramen sind auch in ihr entstanden; ein sicherer Beweis, daß die Schöpferkraft des Dichters sich wesentlich verringert hatte.

Troilus u. Cr. auf Unzufriedenheit Shakespeares mit sich selbst zurückführen zu müssen. Davon kann jedoch zu der Zeit, wo die uns überlieferte Komödie entstanden ist, keine Rede mehr sein.

R e g i s t e r.

(Die arabischen Zahlen bedeuten die Seitenzahl. Ist denselben eine römische Zahl nicht hinzugefügt, so ist der Hauptband gemeint; ist dagegen eine röm. II hinzugefügt, so bezieht sich die Verweisung auf die Anhänge.)

Akademiker.

Bedeutung der Bezeichnung für die Shakespeare-Biographie. II. 6. — Sie sind Shakespeares Vorgänger und professionelle Widersacher. II. 6 ff. — Er selbst hat gegen sie den Kampf eröffnet. 228. — Ihre fehlerhafte Auffassung des Verhältnisses der dichtenden Phantasie, namentlich bei Shakesp., zum Stoffe der Dichtung. 237.

Blankvers.

Er ist von den Akademikern als wesentlicher Bestandtheil des Dramas auch für das öffentliche londoner Drama aufgebracht. Die Behauptung Colliers, seine Einbürgerung sei das besondere Verdienst Marlowes, ist aus der Luft gegriffen. II. 10 u. II. 16 f.

Chapman.

Ueber seine feindliche Stellung gegen Shakespeares, Hero u. Leander und Jonson.

Chaucer.

Sein Einfluß auf den Hamlet. 203. — Auf den Kaufmann v. V. 207. — Auf den Sommernachtstraum. 209; 214; 216 ff. — Auf die Lustigen Weiber. 223.

Chettle.

Sein Melicertes eine Chicane gegen Shakespeare. II. 157.

Dante.

Shakespeares Verhältniß zu ihm. Allgemeine Betrachtungen. 13—20. Shs. Dantekenntniß. Ben Jonsons Zeugniß dafür. 72—79. Dantes Einfluß auf den Tempest. 79—104; auf den Kaufmann v. V. 104—107; auf den Hamlet. 107—130. Dantes Einfluß auf Sh. auch in den Sonetten bemerkbar. 180. Die biographischen Motive der Anziehungskraft, die Dante auf Sh. ausgeübt hat. 131 f.

Dido-Tragödie, die marlowe-nashsche.

Ihre antishakespearesche, insonderheit gegen das Wintermärchen gerichtete Tendenz. 236. — Das Ganymedes- und Venus-Vorspiel derselben ist eine frivole Allegorie, deren Tendenz auf Shs. moralische Verdächtigung, bez. Vernichtung abzielt. II. 90 ff. — Sh. selbst hat keine Dido-Tragödie gedichtet. II. 107; wohl aber ist die marlowe-nashsche Dido-Tragödie der Zielpunkt einer Anspielung im *Tempest*. II. 104 f., wie er sie auch in den *Lustigen Weibern* und im revivierten *Hamlet* mitnimmt. II. 102 ff. u. 105 ff.

Falstaff.

Der humoristisch polemische Charakter dieser Figur in den *Lustigen Weibern*. 224 ff.

Globetheater.

Wir besitzen keine bestimmten Nachrichten über Jahr und Tag seiner Eröffnung; aber wahrscheinlich ist sie vom Johannistage 1595 zu datiren. II. 167 ff. Zweifellos ist der *Sommernachtstraum* das Stück, womit das Theater eingeweiht ist. II. 161 ff.

Greene, Rob.

Beginn seiner Laufbahn als Dramatiker. II. 7. — Sein *Menaphon* ist nicht von 1587, sondern von 1589 zu datiren. II. 15 ff. — Sein *König Alphons* ist ein akademisches Kampfstück mit antishakespearescher Tendenz. II. 258. — Die Bedeutung von *Greenes Groatsworth of Wit*, bez. der darin enthaltenen Invective gegen Sh. für dessen Kämpfe mit den Akademikern. 234. — Die Invective rührt nicht von Greene selbst, sondern von Thom. Nash her. 234 u. II. 258. — Ihr Zielpunkt ist das Wintermärchen. 234. — Shs. Antwort darauf im *Kaufmann v. V.* und im *Sommernachtstraum*. 236. — *Greenes* muthmaßlich antishakespearesche Pamphlete. 231 f.

Hamlet.

Sh. hat die Tragödie bereits 1588 auf die Bühne gebracht, und einen anderen *Hamlet* wie den von Sh. hat es niemals gegeben. 155 ff. — Der autopathologische Gehalt der Tragödie. 152 ff. — *Hamlets* Unschlüssigkeit und Schuld. 125 ff. — Pantheistischer Grundzug der Tragödie (Sh. u. Giordano Bruno). 129 ff.

Hero und Leander.

Antishakespearesche Tendenz dieser Romanze von Marlowe u. Chapman. 236.

Jonson, Ben.

Er ist 1595 nach London gekommen und zuerst Schauspieler gewesen. 248. — Sein polemisches Verhältniß zu Sh. 247. — Datirung dieses Antagonismus. 249 f. — Das Motiv des Antagonismus ist nicht der sogen. Classicismus, sondern dieser ist dabei bloße Maske, wie er es auch bei den Akademikern gewesen war (250), wie denn Jonson

überhaupt der Fortsezer der akadem. Kampart gegen Sh. ist. 248. — Das Motiv scheint lediglich gekränkte Eitelkeit gewesen zu sein. 252. — Dagegen spricht auch nicht das panegyristische Gedicht, das J. zur ersten Folio von Shs. Werken geliefert hat. II. 135. — Wohl aber spricht dafür die Art, wie J. noch 1630 Sh. in seinen Discoveries lächerlich zu machen versucht hat. 263. — Von einem freundschaftlichen Verhältniß beider Dichter kann keine Rede sein. 260. — Jonsons akademische Allegorik, und seine Aehnlichkeit mit Nash. 252. — Sein Ausfall gegen Sh. in Every Man in h. H. (Anschluß an Marlowe und Chapman.) II. 79. — Sein schmutziger Ausfall gegen Sh. im Volpone von 1605 (Widerum Anschluß an jene beiden Akademiker). II. 83. — Seine Frivolität und seine Charakterähnlichkeit mit Nash. 100. — Sein freundschaftliches Verhältniß zu Chapman. II. 78 f. — Die Wesenhaftigkeit des Gegensazes von Sh. u. B. Jonson im Tempest veranschaulicht. 87 f. — Die moralischen und ästhetischen Motive von Shs. Auftreten gegen B. Jonson. 100. — Uebersicht seiner Kämpfe mit Sh. 247 f. — Sein gebäufiges Speculiren auf Shs. Rücktritt von der Bühne. 267 ff. (S. auch Was ihr wollt und Volpone.)

The Isle of Dogs.

Nash hat die Komödie in Folge der Lust. Weiber umgearbeitet. 245.

Der Kaufmann von Venedig.

Die Komödie ist vom 25. August 1594 zu datiren. II. 177. — Ihre ästhetische Verwandtschaft mit dem Sommernachtstraum II. 178. — Vorverheißung des Sommernachtstraums durch den Kaufm. v. V. II. 180. — Lillys Midas Motiv zum Kaufm. v. V. II. 182. — Antagonismus der Komödie gegen Marlowe („one of the stock of Barrabas“ usw.). II. 120. — Ihr Zusammenhang überhaupt mit Shs. Kämpfen gegen die Akademiker. 239.

Kindertheater.

Deren Benutzung seitens der Akademiker zu ihren antishakespeareischen Stücken. (Einschreiten der Königin Elisabeth dagegen, namentlich betreffs der königl. Chorknaben). II. 109, besonders die Noten; II. 259; 274; 276 ff. Vrgl. auch S. 245 des Hauptbandes.

Lilly, John.

Beginn seiner Laufbahn als Dramatiker. II. 8. — Er ist der Dichter des bloß euphuistischen Wizes. 35 f. N. 1. — Die polemische Beziehung seiner Komödie Love's Metamorphosis zum Sommernachtstraum. 244.

Lodge, Thom.

Er ist das Urbild des Dr. Cajas in den Lustigen Weibern. II. 265, bes. N. 1.

Siehe auch The Return fr Parnassus, das muthmaßlich von ihm ist. II. 254.

Lucretia.

Zusammenhang dieser Romanze mit Shs. stratford's Katastrophe. 147 ff.

Die Lustigen Weiber von Windsor.

Die Komödie ist zuerst 1596 auf die Bühne gebracht. II. 247 u. 280. — Sie ist muthmaßlich nach vorhergegangener Erlaubniß der Königin Elisabeth aufgeführt, wenn nicht gar gedichtet. II. 198 u. 270. — Die Rossdiebstahlsepisode der Komödie, und deren Zusammenhang mit (Peele's) Willy Beguiled. II. 241. — Damit hängt vermuthlich auch das kleinbürgerliche Colorit der Komödie zusammen. II. 247. — Die Qu. von 1602 enthält nicht den ersten Entwurf der Komödie, sondern ist spätere Bühnenbearbeitung, II. 250 f. — Die Komödie schließt Shs. Kämpfe gegen die Akademiker ab; und zwar mit vollkommen vernichtender Wirkung. 245.

Marlowe, Christopher (Kit).

Er ist chronologisch wie sachlich ebenso wirklicher Vorgänger von Sh., wie Greene, Lilly und Peele. II. 7 ff. — Er ist echter akademischer Dramatiker. II. 9 ff. — Muthmaßlicher Beginn seiner dramaturgischen Thätigkeit. II. 19 ff. — Der I. Theil seines Tamerlan ist spätestens 1586 auf die Bühne gebracht. II. 20—22. — Gegensatz seines Charakters gegen denjenigen Shs. II. 32 ff. — Die Annahme eines freundschaftlichen Verhaltens seinerseits gegen Sh., sowie umgekehrt ist bloße Hypothese, und läßt sich den Thatsachen gegenüber nicht aufrecht erhalten. II. 39 ff. — Marlowes offene Erklärung seines unbezwinglichen Haßes gegen Sh., sowie seine cynische Theorie von Entstehung und Herrschaft unserer Affecte. II. 50 f. — Shs. Verachtung gegen Marlowe, II. 134. — Seine Angriffe auf Ms. Juden von Malta, II. 118. — Massey's irrthümliche Auffassung von Ms. Verhältniß zu Sh. II. 137 u. 146.

Betreffs der Fehde zwischen M. und Sh. s. Didotragödie und Hero u. Leander.

Nash, Thom.

Er ist kein Künstler, auch kein Satiriker; denn er ist alles Harmoniegefühls und jedes idealen Zieles bar. II. 35, N. 1. — Seine Aehnlichkeit mit G. Peele, ebendas. — Sein Antagonismus gegen Sh., dessen Motive nach Massey, und seine wirklichen Beweggründe. II. 139 u. 146. — Sein Pamphlet Pierce Pennyless und dessen antishakespeare'sche, namentlich gegen das Wintermärchen gerichtete Tendenz. 233. — Abfertigung des Pierce Pennyless durch Sh. in L. L. L. 238. — Seine pseudosatirisch allegorische Komödie The Isle of Dogs, deren Tendenz gegen Sh., und die gerichtlichen Verfolgungen, die er sich dadurch, sowie durch seine frivole Streitsucht überhaupt zugezogen hat. II. 274 u. 280.

S. auch Isle of Dogs und Summer's l. W. a. T.

Oberon.

Der Oberon des Sommernachtstraums ist der Bearbeitung des Huon durch Lord Berners entlehnt. 214. — Oberons Vision. 217.

Peele, George.

Beginn seiner londoner Dramatiker-Laufbahn. II. 7. — The Battle of Alcazar ist ein akademisches Kampfstück mit antishakespearescher Tendenz. Stuckley ist dort vermuthlich die Maske Shs. II. 252. — Er ist der Verfaßer des antishakespeareschen Willy Beguiled. II. 185 ff.

S. auch Willy beguiled.

Peter Squenz.

Der deutsche Peter Squenz ist von Sh. zum Sommernachtstraum (zur Rüpel-Tragikomödie) benutzt. 242 u. II. 77; 224 u. 225 f., N. 1.

The Return from Parnassus.

Akademische Allegorien-Komödie mit ausgesprochener antishakespearescher Tendenz, die sich namentlich gegen die Lustigen Weiber richtet, und im allgemeinen aufzudecken sucht, daß Sh. die akademischen Dramaturgen ohne Ausnahme an den Bettelstab gebracht habe. Verfaßer derselben scheint Thomas Lodge zu sein. 245 u. II. 254 ff. — Das Stück datirt von Weinachten 1602. 45 f., N. 1.

Robin Good-fellow.

Die Mad Pranks of Rob. G.-f. von 1628 sind die Bearbeitung eines Volksbuchs, das Sh. bereits als Kind gekannt, und woraus er seinen Rob. G.-f. geschöpft hat. 215 u. II. 1 ff. — Robin ist Eulenspiegel. II. 1. — Weshalb Sh. ihn, Mids.-N's. Dr., II. 1, sagen läßt: „and tailor cries“ II. 3 f.

Shakespeare.

Der sogen. Sh.-Mythus, eine amerikanische Verrücktheit. 22—25. — Sh. ist in Stratford Recorder gewesen. 26, N. 1. — Nicht Vermögensbedrängniß hat ihn nach London getrieben (29); sondern der Ehebruch seiner Frau und die damit zusammenhängende Verfolgung durch Thom. Lucy. 31. — Halliwells Ansicht, Sh. habe niemals sein stratforder Domicil aufgegeben, ist unhaltbar. 30, N. 3 u. 33, N. 1. — Flucht von Stratford. 39 u. II. 73. — Uebertritt zur londoner Bühne. 41. — Dowdens falsche Datirung des Uebertritts. 46. — Aufenthalt in den Niederlanden; Identität mit Sidneys „jestling player“. 39; 44, N. 2. — Seine höfischen Connexionen. II. 77. — Bewusstsein seines weltgeschichtlichen Berufs. 99. — Er allein ist der Schöpfer des englischen Nationaldramas. 20—22; II. 24. — Seine im Hamlet ausgesprochene ästhetische Theorie über den Beruf des Dramas. II. 112. — Sein mystisch transcender Grundzug. 81 f. — Die religiöse Ekstase der Urquell seiner Dichterkraft. 103 f. — Sh. hat Italien von London aus bereist. 55. — Seine Kenntniß des Italienischen reicht bis in die früheste Zeit seiner londoner Künstlerlaufbahn. 58. —

Motiv und Zeitpunkt der italienischen Reise. 64; 69 f. — Anspielung darauf in Nashs *Pierce Pennyless*. 65. — Rücktritt von der Bühne im Herbst 1607. 264. — Schon vorher häufigere Rückkehr nach Stratford. 265. — Erwerbung von New Place. 266. — Der Rücktritt bedeutete völlige Trennung von der Bühne auch als Dichter. 264. — Motiv des Rücktritts nicht die Steuerpacht von 1605, sondern Erschöpfung der Kräfte. 267. — Shs. Verstimmung über die politischen und kirchlichen Zustände zur Zeit seines Rücktritts. 270. — Die stratford'sche Grabschrift rührt aller Wahrscheinlichkeit nach von Sh. selbst her. 27 f., N. 1; 33, N. 1; 270. — Shs. Todestag. 271. — Sh. ist als Polemiker durch und durch idealer Humorist. 192 ff.; 201 ff.; 210. — Seine edle, durch und durch männliche Gemüthsart. 271. — Sein Wappenrecht und die Wappenverleihung. 255. — Muthmaßliche Chronologie seiner Werke. 273.

Shylock.

Sprachlicher Sinn des Namens. 214, N. 1 a. E. — Shs. infernal Haß ist die dramatische Verkörperung von Marlowes cynischer Theorie über Ursprung und Gewalt unserer Affecte, II. 55.

Sommernachtstraum.

Die Komödie ist vom 21. Juni 1595 zu datiren. II. 173. — Ihr durch und durch humoristisch kindlicher Charakter. 209. — Die ausgeprägte Traumgewandung der Komödie ein theatralischer Fehler. 240. — Gegensatz: *Bottom's Dream*. 241 f. — Bedeutung des Namens *Bottom*. 241, bes. N. 1. — Kämpfliche Bedeutung der Komödie. 239; 241; 243, N. 2. — Thema der Komödie. 239. — Akademische Gegenstücke. 244. — Die darin enthaltene Persiflage von Marlowes Theorie vom Ursprung und der Macht unserer Affecte. II. 52. — *The nine men's morris* und *The thrice three Muses*. II. 125. — *Titania's* Klage über die böse Witterung. II. 128, N. 1. — Das Hochzeitsfestprogramm des *Theseus*. II. 130. — Die Fehdeansage an *Lilly*, *Marlowe* und *Nash*. II. 131. — Die satirische Methode der Rüpeltragikomödie. II. 134. — *The raging rocks* usw. II. 63.

Sonette.

Erläuterung verschiedner Sonette Shs. vrgl. 171; II. 87; 138; 147; 149; 154—157.

Spenser.

Seine Elegie *The Tears of the Muses* ist auf Unterstützung Shs. gegen die Akademiker berechnet; sein pleasant Willy ist Sh. 67, N. 1. — Shakespeares Verstimmung gegen Spenser. II. 115.

Summer's last Will and Testament.

Bedeutung dieser Komödie Nashs in den Kämpfen der Akademiker gegen Sh. 237; 238, N. 2. — Sie ist speciel gegen den *Sommernachtstraum* gerichtet. 244. — Das darin enthaltene Kukukslied. 244 f. —

Tempest.

Die Komödie ist im Herbst 1607 auf die Bühne gebracht. II. 283. — Bedeutung der Schilderung des ästhetischen Reichs durch Gonzalo (Temp. II. 1), und deren Zusammenhang mit dem Ceres-Zwischenspiel. 76 f. u. 80 ff. — Die strange shapes, Temp. III. 1, sind Jonsons Volpone entlehnt, wie denn überhaupt der Tempest sich durchaus gegen Jonson und dessen Pseudokomik richtet. 85. — Der Tempest ist Shs. Abschiedsstück. 264. — Bedeutung Ferdinands und seiner Vermählung mit Miranda. 257.

Titus Andronicus.

Die Tragödie rührt von Sh. her, und ist der erste Versuch, das Hamlet-Thema tragisch zu behandeln. 36, N. 1. — Sie ist möglicher Weise schon 1586 in den Niederlanden entstanden. 43.

Volpone.

Jonson hat diese Komödie aus ganz besonderer Veranlassung mit antishakespearescher Tendenz i. J. 1605 auf die Bühne gebracht. 256. — Schmutziger Ausfall darin gegen Sh. 256. — Jonson hat die Komödie im Februar 1608 in umgearbeiteter Form wider auf die Bühne gebracht, und mit diesem neuen Volpone schließen seine Kämpfe gegen Sh. ab. 259.

Was ihr wollt.

Malvolios Beziehung zu B. Jonson. 254. — Die Komödie ist von Sh. in Folge der Angriffe von Jonson darauf umgearbeitet. 256.

Willy beguiled.

Bedeutung dieser akademischen Komödie in den Kämpfen der Akademiker gegen Sh. 244.

Wintermärchen.

Bedeutung der Komödie für Shs. Kampf mit den Akademikern. 229.

Von demselben Herrn Verfasser ist im gleichen Verlage ferner erschienen:

Die Bedeutung
des
Sommernachtstraums
für die Shakespearebiographie und die Geschichte des
englischen Dramas.

8. 1877. (XIV. u. 260 S.) Mk. 4.—

Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream
und Tempest urkundlich nachgewiesen.

I. Abtheilung Shakespeare wider John Lyly. 8. 1879 (VI. u. 337 S.) Mk. 5.—

II. Abtheilung: Shakespeare wider Ben Jonson (Tempest u. Volpone). Shakespeare u. Spenser (Willy u. Aetion). 8. 1879 (XXVIV. u. 213 S.) Mk. 4.—

III. u. IV. Abtheilung: Shakespeare wider Greene, Marlowe u. Nash, und die Abfassungszeit des Sommernachtstraums. 8. 1879 (X. u. 227 S.) Mk. 4.—

Weitere quellenmässige Beiträge

zu

Shakespeares literarischen Kämpfen.

I. Band: Allgemeine Uebersicht. 8. 1881. (XX. u. 299 S.) Mk. 5.—

II. Band: Die polemischen Beziehungen der Lustigen Weiber von Windsor. 8. 1881. (VI. u. 206 S.) Mk. 4.—

Hermann, Ernst,

Ergänzungen und Berichtigungen der hergebrachten Shakespeare-Biographie

Bd.: [1]

Erlangen 1884

Biogr. 1093 kcf

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11735931-1